上海音乐学院

音乐学术的历史轨迹

下

Shanghai Conservatory of Music
History- Tradition Culture-Nation
Analysis-Research Thought-Concept

杨立青 主编

历史—传统 文化—民族 分析—研究 思维—观念

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海音乐学院

音乐学术的历史轨迹

㊦

杨立青　主编

上海音乐学院出版社

编委会
上海音乐学院学术委员会

主编
杨立青

副主编
朱钟堂　杨燕迪

执行编辑
洛　秦

20 世纪半音化的声部进行

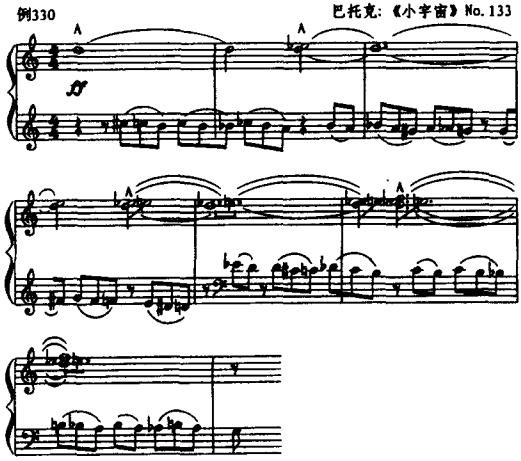
桑 桐

西方音乐，从 19 世纪末 20 世纪初开始，各家各派，摆脱浪漫主义思想的束缚，消解瓦格纳风格的影响，冲破传统手法的规范，争奇斗妍，多元发展，形成万花筒式的音乐世界。首先在和声方面，亦包括旋律、节奏方面，有许多大胆创新的手法，令时人有的赞赏，有的震惊。其中最突出的是不协和弦（更富尖锐刺激性的）的广泛应用和半音化的进一步发展。这种状况，可概括为：独立的不协和弦与自由的半音化。在音乐作品中，二者有时单独呈现，而更多的是相互结合应用，这也是 20 世纪和声的一个显著特点。本文介绍的是 20 世纪半音化的各类声部进行的状况。

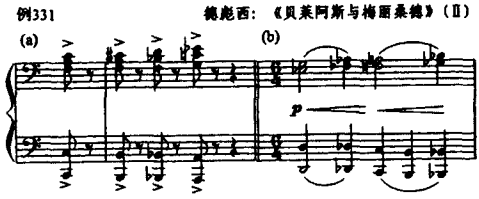
在 20 世纪，音阶基础有了新的发展，在以半音阶为基础的一部分现代音乐中，不存在自然音与变音的差别问题。另外，20 世纪音乐中，半音进行固然是一个重要的特点，但更重要的、更常见的是整体的半音体系基础，亦即半音阶基础上旋律与和声的自由应用，而并不一定表现在声部的连续半音进行方面。因此，20 世纪音乐半音化的呈现，从声部进行方面分析，有多种方式，既有传统的承袭，亦有新创的特色。

1、**连续的半音进行**

这是持续了数百年的半音化的基本特点。在20世纪的半音化处理中，亦继续保持这类半音声部进行的方式，它可以发生在各个声部。织体中，更多的声部采取半音进行，则半音化的程度愈高，音响亦愈复杂。例330，上方声部以半音的逐步向上叠置作为衬托，直至D音上四个半音的结合为高潮，下方旋律声部则由连续的半音进行构成，逐步下行。

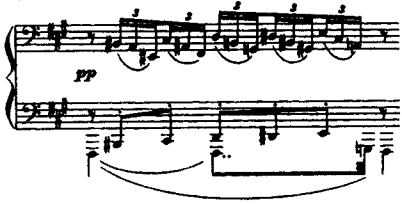


例331(a)，二外声部作反向的半音进行。(b)除二外声部作反向半音声部进行外，上方二声部作平行的大三度半音上行。



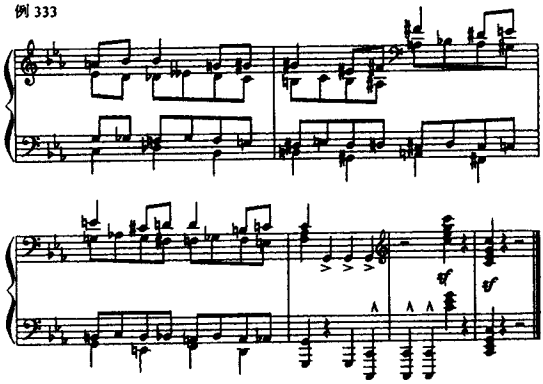
例332是在升F持续音音型上，四六和弦的半音平行上行。

例332 德彪西:《见过西风的人》



例 333 是二内声部作小六度平行的连续半音进行。二外声部则各自有片断的半音进行音型,结束于 c 小调。这是在传统大小调和声基础上的半音化处理。

例 333 普罗柯菲耶夫:"四首练习曲" 之三 Op. 2

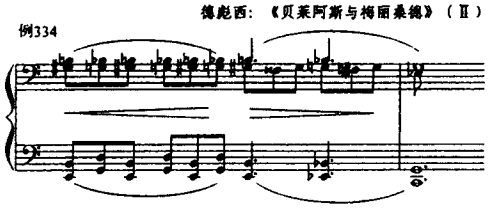


2、**片断性半音进行**

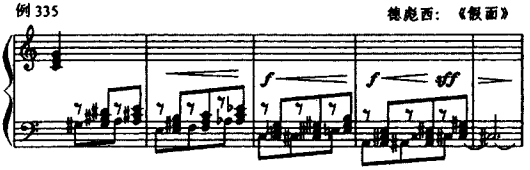
声部片断性地采用半音进行,避免较长的连续半音进行,这种方式在德彪西的作品中已出现,这也是避免浪漫主义感情表现的一种方式。这种处理与传统作品中片断性地半音进行的差异之处,在于近代作品中片断性半音进行的和声整体建立于半音化基础,只是在声部进行上并非连续半音进行的方式。

例 334 为三和弦的连接,其中包含有片断的声部半音进行,前三拍中发生于上方声部,从第三拍至第四拍,发生于从 E 大三和

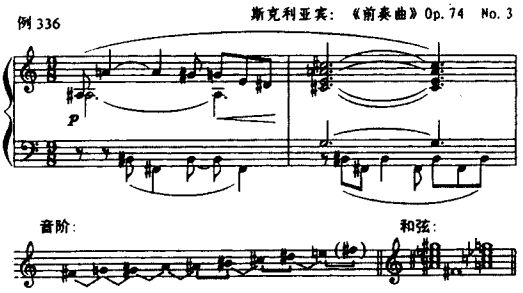
弦至降 E 大三和弦的整体声部半音进行，但接着，和声三度下行至 C 小三和弦。



例 335 为三和弦的平行连续，其中包含有片断的半音和声关系，产生半音的声部进行。



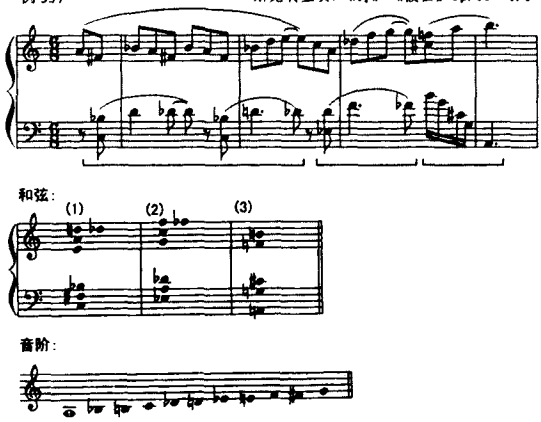
例 336 是斯克利亚宾特色的半音化和声，旋律声部有片断的半音进行。这两小节的和声基础是升 F 上的属九和弦结构，但其三音、五音、七音与九音均含有半音变化，同时存在，音阶为含半音与全音的九声音阶。



例 337 亦选自斯克利亚宾的作品，其和声为他创用的“神秘和弦”（非平均四度和弦），属七、九、十三和弦（降五音，最后一个和弦

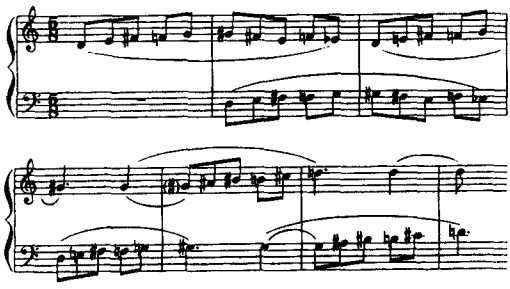
省五音)结构基础。其中片断的半音声部进行只发生于内声部,是九度音的大小变化。这一主题的音阶基础是十一声音阶,包含有大量半音关系。

例 337 斯克利亚宾:《诗》《假面》Op. 63 No. 1

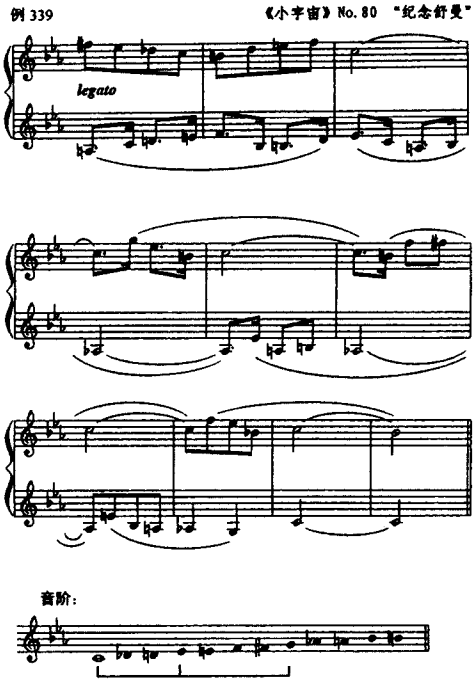


例 338 是二声部八度卡农,在单声部进行中,半音进行穿插于全音进行之间。这种半音进行的方法——上下回旋变化——是巴托克声部进行处理方法的特点之一。这段旋律属于十声音阶,构成:全音加连续四个半音的重复,一个八度内由两个这种音组连续结合而成,对称性的音阶内部结构。

例 338 巴托克:《小字宙》No. 115



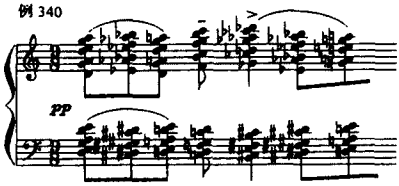
例 339 是巴托克仿浪漫派变音体系风格的“纪念舒曼”一曲结束前的段落，在旋律与衬托声部中，均含有短暂的半音进行，但音乐整体是巴托克称之为“多调式半音体系”的半音阶，在 c 小调基础上含：大三度音、旋律小音阶的六度、七度音（上行和下行）、弗里几亚二度音和利底亚四度音。虽声部无连续的半音进行，小调的基本特性亦清晰，但由于各类调式变音的混合应用，仍具有半音化的风格。



例 340 为双层次的四五度和弦连续，上下层次作反向流动，在

声部进行上，上方声部含半音与小三度的进行，下方声部含小二度与大二度的进行，均为片断的半音进行，但由于和声层的半音流动，其中包含了半音阶的所有音。

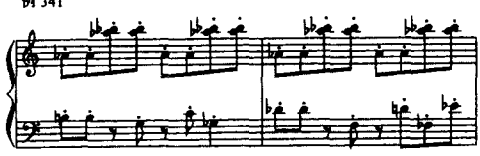
例 340 巴托克：《舞蹈组曲》（Ⅳ）

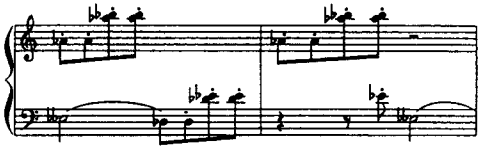


3、**隐伏性半音进行**

在声部进行中，半音关系并非直接显示而是隐伏其间，既有旋律的曲折起伏，又内含半音的进行，它虽非直接的半音进行，但亦具有半音化的作用。隐伏性声部进行，早在器乐复调时期，即常见于声部进行中，例如巴赫的复调作品中，随处可见这种单一声部内的隐伏声部，形成单声部内的多声部结合。如果隐伏声部为半音关系，即为隐伏性半音进行。这种半音进行的处理方法亦早有应用，并非新创，只是半音的点，近代以半音阶各音的自由应用为特点。例 341，在上方降 A、降 B 大二度音的衬托下，下方旋律形成向上和向下各自含隐伏的半音进行，向上方的隐伏半音进行是：B－C－^{b}D－D－^{b}E。向下方的隐伏半音进行是：G－^{b}G－F－^{b}F－（^{b}E）（七度上行）－^{bb}E－^{b}D。旋律内声部跳动的幅度亦随着上行与下行的进行而逐步扩大。

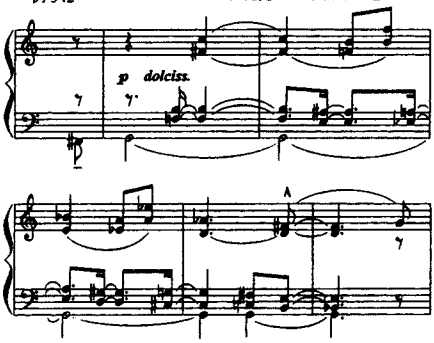
例 341 巴托克：《小曲十四首》之 2





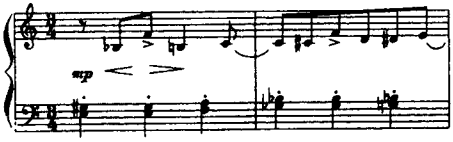
例 342 在 G 持续音上有两个各自由增四度(减五度)组成的声部层次,内声部是由切分节奏构成的连续半音下行,上方旋律声部层在半音下行过程中,插入了跳跃的声部进行而形成隐伏的半音下行:C－B∧^{b}B－A∧^{b}A∨G,这一层次的下方声部为:$^{\#}$F－F∧E－^{b}E∧D。

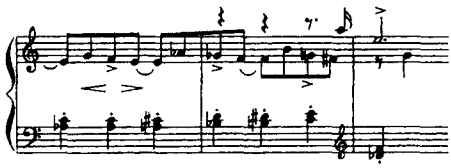
例 342　　巴托克:《小曲十四首》之8



例 343 为下方声部大三度半音平行上行。旋律声部在半音上行为主体的进程中,插入声部的跳进与反向进行,使半音的"点"隐伏期间,增加了旋律的起伏与趣味。

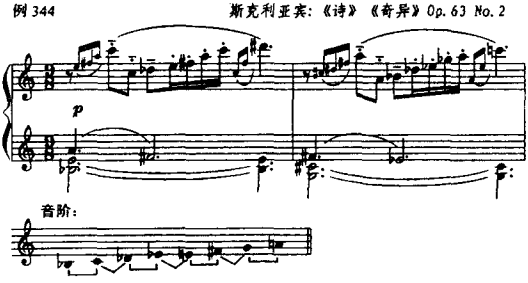
例 343　　普罗柯菲耶夫:《瞬间幻象》No. 19





4、**非半音化声部进行**

这类半音化主要不显示于声部的半音进行方面，而是半音和声的连接、进行方面。或者是在半音阶基础上各音自由应用而并不形成连续的半音进行，例如十二音序列，不少并非以半音进行为主体所构成，例如阿尔班·贝尔格《小提琴协奏曲》的主题序列，由三度与大二度音程构成。但由于十二音序列音乐的基础是半音阶，故仍为半音化范畴，只是声部进行有时并不表现为连续半音进行。例 344，旋律与和声连接中并无连续半音的声部进行，其音阶基础为八声音阶，含大二度与小二度的相间关系，可视之为半音阶内的“子音阶”。在音乐中，此处主要为：大二度、小三度、纯四度、增四度与大七度，偶有小二度。其内涵和声有：四度和弦、半减七和弦和减七和弦等。虽无半音声部进行，但仍为半音化范畴。



例 345 亦为斯克利亚宾后期特殊和声的处理方法，在低音 C 上的“神秘和弦”为基础，上方旋律声部层由三度叠置的含增三和弦（小三、增五）的大七和弦作小三度连续流动，虽无直接半音进

行，但和声为C音上包含有变音的属七、九、十一、十三和弦结构，音阶基础为含较多半音关系的九声音阶，因而有浓郁的半音化色彩。

例 345　斯克利亚宾：《第七钢琴奏鸣曲》

音阶：

例 346 为旋律作三度上下起伏的平行三和弦进行，和声内含半音关系，构成十一个音的半音阶基础。具有和声性半音化效果。

例 346　德彪西：前奏曲第十四首《夜空声香》

例 347 为连续三度下行的平行三和弦，内含半音关系，产生机械性跳动变化的效果，整句亦包含十一个半音。

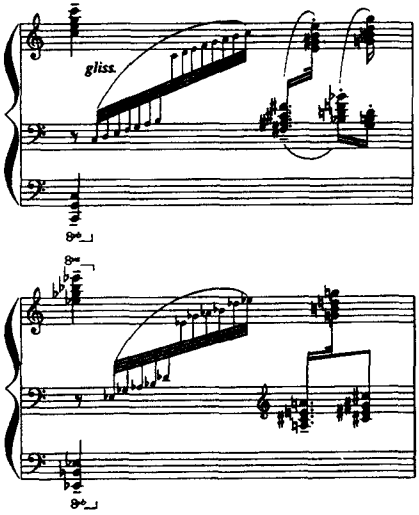
例 347　前奏曲第十八首《古怪的拉文将军》

例 348 在钢琴括奏部分为自然七声音阶与黑键上的五声音阶，但根音作增四度、七度、三度跳跃的三和弦，其根音为：C、

#C、bE、#E、#F、G、A、bB，是一个八声音阶关系，而和弦内则包含了十二个半音。这也是由于各级和弦独立应用而形成的和声性半音化，而并非由声部的半音进行所构成。

例 348

前奏曲第二十四首“焰火”



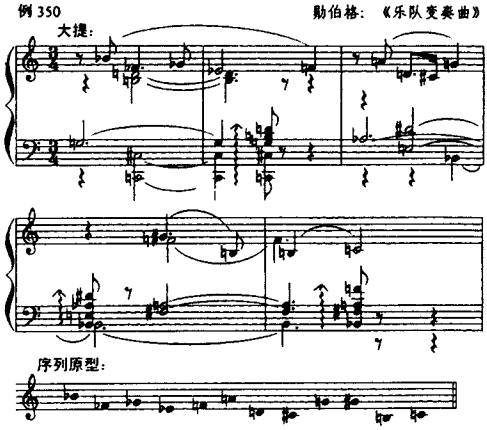
例 349 为勋伯格《木管五重奏》的序列原型，其中除个别升 C 至 C 处为半音进行外，其余均非半音进行。故勋伯格称他的序列音乐为“十二音体系”是有道理的，以区别于“半音体系”，虽然它的基础是半音阶，但序列的创造并非基于半音进行。

例 349

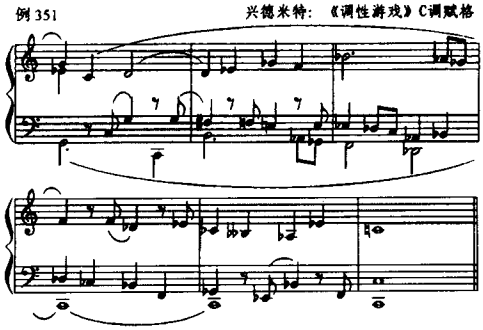
勋伯格：《木管五重奏》

例 350 是勋伯格《乐队变奏曲》主题中开始部分序列原型第一次出现时的段落。旋律由大提琴奏出，各音即为序列原型，其中亦无连续的半音进行，只偶而出现。在和声部分的声部中，有少量半音声部进行。由于和声纵向组合的复杂音响，不协和音的自由合

成，半音化的效果很明显。



例 351 是复调化作品，在各声部的进行中，除第二小节内声部有片断半音进行外，半音进行均甚少用，但这一段落中，包含了主音 C 为中心的十二个半音，各声部共同以半音阶为基础。这可以认为是 20 世纪半音化中的新特点之一。

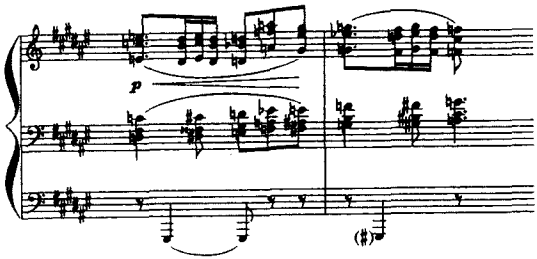


5、**整体性半音化**

这类半音化处理是在半音阶基础上包含有半音化的声部进行与和声连接，综合了旋律性半音化与和声性半音化，属于高度半音

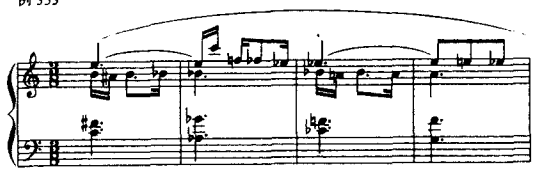
化范围。它与大小调体系高度半音化的区别，在于它以半音阶为基础，和声的结构与进行的方式是自由的，亦常为不协和的。另外，在无调性音乐或序列音乐中，有时声部虽无连续的半音进行，但各声部的横向运动与纵向组合均自由地采用半音阶的各音，作各种非自然音体系的进行和组合，因而在纵横两方面构成整体性半音化的音响。例 352 是德彪西一首前奏曲的片断，其中旋律声部层含半音的进行，下方的和声衬托是半音上行，两个层次合成复杂的、不协和的、半音性的和声结构，低音区尚有升 G 保持音。这一片断具有整体半音化的效果。

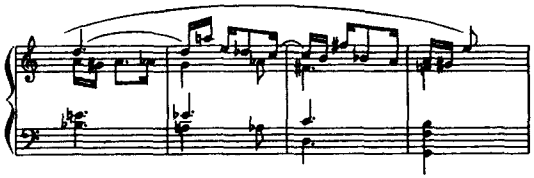
例 352　德彪西：前奏曲第十九首“月光照庭台”



例 353 与 354 均系斯克利亚宾作品中高度半音化的片断。前一例的旋律声部与内声呼应声部，均为半音下行连续的进行，纵向和声为斯克利亚宾的“神秘和弦”，含半音变化的属七和属七、九、十三和弦，在和声进行中，声部亦含半音下行。

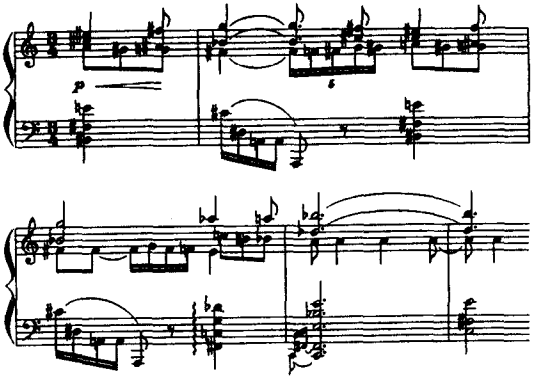
例 353　斯克利亚宾：小曲：“轻舞” Op. 57 No. 2





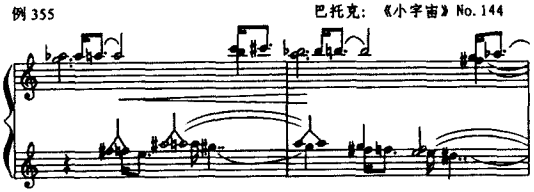
例 354 上方旋律以半音上下行的音调构成，内声部的流动性声部，亦以半音上下行为特点。上方声部间的纵向组合，亦形成复杂的和声关系。整体和声仍为“神秘和弦”体系复杂的和弦结构所组成。低音的进行有小三度（增二度）下行：#B－A 和增四度进行：#F－C。最后一个和弦为 C 音上的六音四度和弦（“神秘和弦”）。

例 354　　《前奏曲》Op. 74 No. 1



例 355 声部的进行、纵向的声部叠合均由小二度音程所组成，可称得上为纯粹的半音化。

例 355　　巴托克：《小字宙》No. 144



例 356 旋律与下方模仿声部以连续半音进行为主体，中间穿插减三度进行以增加旋律进行的曲折。和声衬托声部则为大七度的半音连续上行，半音化效果强烈。

例 356

巴托克：第六弦乐四重奏 Ⅳ

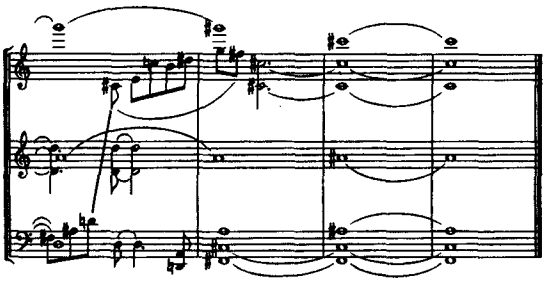
勋伯格从他的《第二弦乐四重奏》最后一个乐章开始他的无调性音乐的写作，例 357 是这一乐章的结束处，最后一个和弦仍在升 F 大三和弦，这首四重奏开始的调性是升 F 小调，最后乐章虽为无调性写作，但仍保持了主和弦的调性意义，回到升 F 调性。这一片断，我们把它作为显示勋伯格从调性音乐转向无调性音乐过程中半音化的处理方法：半音的声部进行、纵向的复杂组合、半音阶基础，但亦含有单纯的和声因素，如第 3、4 小节的 D 大三和弦（有附加增四度音）与最后的升 F 大三和弦。

例 357

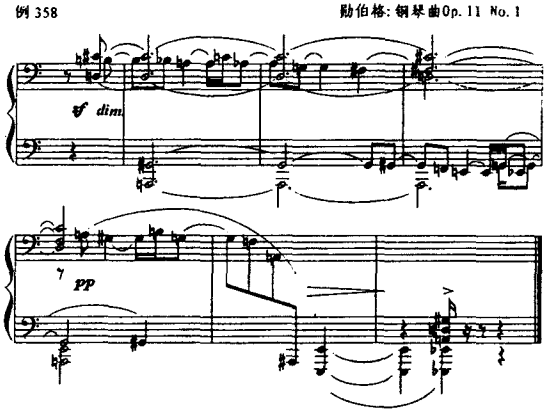
勋伯格：第二弦乐四重奏 Ⅳ

pp

pp

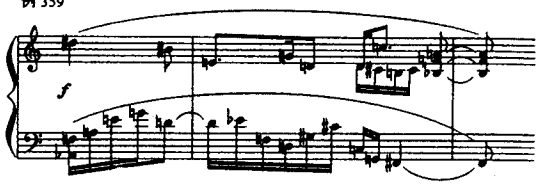


例 358 与 359 均为勋伯格无调性音乐早期作品《钢琴曲三首》作品十一号中之片断，有不同特点。例 358，以大七度音为持续的两个层次内，流动的旋律性声部采用半音化下行的方式，下方层次具有模仿的性质。最后，半音进行演化为跳进的声部进入 E 音，半音下行，结束在降 E 上的含增四度的四度和弦。这里不再是具有调性意义的三和弦了。这一片断是这首乐曲的结束段落。



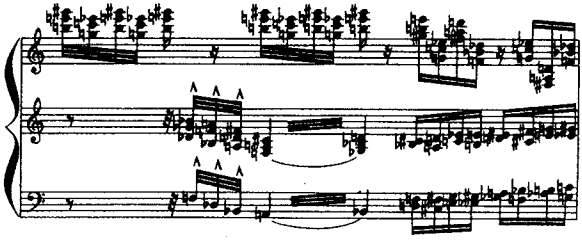
例 359 则为不同的处理方法，其中的声部进行无连续的半音进行，只是在半音阶范围内各音作各种音程的进行，形成不协和的组合，既是无调性的，也是整体半音性的。

例 359 勋伯格：钢琴曲Op. 11 No. 3



例 360 是勋伯格《拿破仑颂》中的片断，这是以序列音组写成的作品，但其中应用了传统的和弦结构形态。例中最上一行是大、小三和弦的结构，共有四个和弦：E 大三和弦（四六位置与六和弦位置）、C 小三和弦（四六位置）、D 大三和弦（六和弦位置）、降 B 小三和弦（四六位置），包含了十二个半音。下方两行谱表为一个和声层次，先为含三种三和弦（大、小、增）的大七和弦，接着为两个半音关系的增三和弦。后面是两个层次的二声部半音连续上行，其二声部间的音程关系为小三至纯四。其中虽有三和弦结构，但由于相互制约、抵消，并不构成调性因素意义，再加上半音阶的基础、半音声部进行和复杂的和声组合。仍属于整体半音化范畴。

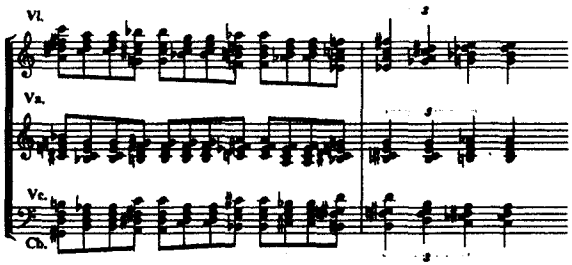
例 360 勋伯格：《拿破仑颂》Op. 41



例 361 可视之为和声上极度半音化之一例。其中纵向和声组合为三个层次，每一层次为一个减七和弦，三个不同的减七和弦共同呈示了十二个半音，因此在横向进行中，每一八分音符的和声都为十二音所构成。低音中包含有隐优的半音上行（见例中 * 号处）。

最高声部为隐伏的大二度下行。相互反向，逐步集中。这是鲁托斯拉夫斯基为纪念巴托克而写的哀乐，一开始的主题即以增四度与半音进行构成，显示巴托克的音乐特点。

例 361　　鲁托斯拉夫斯基：《葬礼乐》



从以上的乐例和分析中，我们可以看到 20 世纪半音化在声部进行方面的多种方式，它既有旋律性半音化，即声部的连续半音进行。亦有和声性半音化，即半音体系各级和声的自由应用。再有半音体系各音在旋律上、和声上的自由组合，但并不完全采取声部半音进行的方式，这改变了原来半音化主要表现于旋律与和声中声部半音进行的状况。因此，半音阶各音在声部进行上、和声组合上自由独立地（无论是有规律的或无规律的、声部半音进行或非半音进行的、有调性的或无调性的）应用是 20 世纪半音化的根本特点。半音化的含义较之 19 世纪及此前的半音化有了新的发展和扩大。

摘自上海音乐出版社桑桐著作《半音化的历史演进》

西方后现代主义音乐思潮简述

杨立青

后现代主义(post-modernism),在当今既是一个常被到处套用的时髦标签,同时,却又被不少理论家视为一种"内涵及外延均不确定"的模糊概念[1],甚至被描摹成一个类似于希腊神话中那长着狮头、羊身、蛇尾的喀麦拉般的怪物[2]。

在这里,我们暂且将为后现代主义下定义的难题置于一边,作为近年来西方国家意识形态领域中具有相当典型意义的一种文化现象,它实际上于60年代已在艺术不同门类的发展演进中初露端倪。但是,"后现代"作为一个问题的提出,并成为具有一定普遍涵盖意义的"主义"而引起人们的注目,却已是70年代之后的事了。美国建筑理论家查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)甚至把当代建筑史上具有象征性意义的事件——圣路易市的普鲁特—艾戈的一批包浩斯风格的现代建筑群被市政当局下令炸毁的时刻(1972年7月15日下午3时32分),认定为现代主义彻底崩溃的"忌时"和后现代主义呱呱坠地的"诞辰"[3]。

当然,后现代主义的真正意指,并非仅仅在于它字面上所表现出来的时间性("前","后"之别),而还包含着对于现代主义本身的强烈否定。就音乐领域来看,其锋芒则主要针对着50年代以来在

西方现代音乐中居于统治地位的序列主义，以及那种在“音乐本体化”的口号下过于强调音乐的自律性，将音响材料自身的处理及其结构原则置于至高无上地位的唯理主义思潮。说到底，亦即针对着以彻底与传统决裂为宗旨的先锋派美学。

一

于第二次世界大战后迅猛崛起的整整一代西方先锋派作曲家，几乎都曾将序列主义作为其主要的理论武器和创作的基石。

用今天的眼光来审视，这似乎是一种无可逃避的历史抉择——历时数世纪的调性音乐的演进，期间虽多有曲折，但就总体而言，仍呈现为一个有序的、方向大体趋同的历史进程。至19世纪末与20世纪初之交，调性含义暧昧的半音阶变音体系的风行，以主题的多元性有机展开为原则的结构思维的定型化，纪念碑般辉煌宏大的乐队音响的肆意泛滥，乃至音乐中虚夸、矫饰、漫无节制的感情奔泻，都标志着这一历史的发展已达到了它难以为继的饱和点。于是，划时代的断裂终于出现：“共性写作”的传统遭到怀疑和冷遇，印象主义、表现主义、新古典主义、新即物主义、原始主义、噪音主义等形形色色的流派应运而生。音乐史上，揭开了令人惶惑的散向分派的一页。

然而，人类似乎是不能须臾离开“目的取向”的生物。在黑暗中缺乏依傍和信仰的探寻，显然使作曲家们感到困倦，他们渴望着一枝“指路的神杖”（奥地利作曲家H·V·楚坎语）。而40年代末之后，以联邦德国达姆施塔特国际现代音乐暑期讲习班发端的勋伯格——威柏恩热，恰好顺应了这一历史的需要。在那个时候，序列思维显得是唯一能重新赋予现代音乐以发展的动力和目标的一种学说。于是，新维也纳乐派被镀上了一圈眩目的光环，它使得一大批青年作曲家如痴如醉，毫不犹豫地汇聚到序列主义的大旗之下。他们似乎相信，只要更加彻底地铲除在勋伯格作品中尚依稀可辨

的传统"残痕"(诸如古典曲式模型和主题一动机展开原则的影响以及隐含的均匀节奏脉动等),并将音高序列原则推展到包括时值、力度乃至音色在内的所有音乐参数中去,就可以在传统的废墟上构筑起一片**新音乐**的"乐土"。就是这样,一种摒弃感性经验,而建立在唯理的参数结构思维上的先锋主义实验,风靡了当时的西方乐坛。它从点描序列主义,经由音组序列主义,发展到音场序列主义,俨然成了现代音乐中最具排他性的"主流"与"正统"。而几乎所有的其他流派都被斥为异端,在整体序列主义的显赫声名下变得黯然无光。

这种绝不与传统做丝毫妥协的作曲方法,虽然为人们提供了一种前所未闻的结构音乐的思维模式,并在一定程度上丰富了音乐语言的范围及表现可能性。但是,它的弱点却是明显的:由于以调性为核心的"等级制"(hearachi)的废黜,处于完全平等地位的不同音、音程乃至音响"事件"进入了一种"无差别状态"(Nivellierung)。这些"面貌"酷肖,几乎是清一色的不协和音响之间的逻辑联系,主要依赖于事先预制的序列(数字)网络,而很难从听觉上感知、验证,以致即使将它们作任何形式的相互调换,也不会影响音乐自身的基本性质。而这恰恰是音乐结构极度松散化的一种标志。它为"任意性"的泛滥打开了闸门,使得需要作精确、复杂运算的序列预制过程变得毫无意义可言。

这真是一种历史的嘲讽!纯结构主义的思维最后却导向了解构的倾向。于是,序列主义远比其倡导者们像破布一样所丢弃的传统更为迅速地走完了自己的路,在短短的几年之内,便踏到了"饱和点"的门槛上……

新音乐最热心的拥戴者之一,T·W·阿多诺早在1957年便发出了防止"新音乐的老化"的警告[①]。

序列主义最激烈的批评者之一,W·亨策则痛斥序列音乐导致了"唯理论对人性和感情的专制"及"技术——物质主义对人的

统治”[5]。

而以P·布列兹、K·施托克豪森等为代表的序列主义主将，也纷纷转向——只不过，他们并未放弃其极端的先锋派立场，而是沿着背离传统的方向愈走愈远。于是，解构的倾向成为新的“主潮”。甚至，艺术与非艺术，音乐与非音乐的界线，在50～60年代之交出现的机遇——偶然音乐、直觉音乐、概率音乐、观念音乐、音色音乐、即兴的音乐戏剧，乃至某些以“音乐之否定”(Musica negativa)为旗号的激进实验中，也变得愈益模糊。现代音乐的发展再度分流……

事实上，究竟应如何去评价这种解构主义思潮，至今仍无明确的定论。按德国音乐学家U·迪贝柳斯的说法，凡此种种还不足以被称作“音乐的后现代主义”，而只是它的“预备阶段”[6]。但是，倘若我们承认“不确定性、凌乱性、非原则、无我性、无深度性、卑琐性、不可表现性”是后现代主义的典型特征[7]，承认反文化，反语言，反理性乃至“否定艺术本身”[8]是它的目标，那么，应当说，我们所面对的，已是一种不折不扣的后现代主义现象。

二

自60年代至70年代初，展现在我们眼前的是一幅混乱、畸形的图景：加勒比海危机、“越战”逐步升级、种族矛盾加剧、1968年欧洲青年学生骚动，乃至核对抗与生态环境失衡给人类生存带来的直接威胁，都使人们益发清醒地看到，这是一个“被日益增多的冲突所撕裂的世界”和一个“令人绝望的两极分化的时代”[9]。焦灼和怀疑的情绪在蔓延，对现实持强烈批判性的意识也在迅速滋长……

环顾彼时的乐坛，在那股怀疑与批判的浪潮中首当其冲的，便是现代主义自身及其铸造的新偶像——“先锋派”：整体序列音乐的神话已像泡沫一般地破灭，“反文化”、“反音乐”的浪潮也未能完

全缓解现代音乐所面临的危机。取代达姆施塔特学派所许诺的“迦南福地”,“迷途”的作曲家们被引入了一片渺无人烟的荒漠。在那里,他们拥有为所欲为的“自由”,但付出的代价,却是“听众的丧失”(德籍捷克作曲家L·库普科维奇语)。如同其他门类的先锋派艺术一样,“形式的翻新自身成了一个目标,并日趋空洞。与此同时,作者对于自己在技巧上的要求则不断地被降低,一直到粗制滥造的程度……以致完全不知所云”[10]。而且,这类被奉为“新规范”的“前卫”技法,变得如此之易于模仿,“甚至任何人只须去达姆施塔特呆上个把星期,就可以宣称自己是作曲家了”[11]。很明显,先锋派的贬值,已是人们必须正视的一个现实。

正是在这样的历史条件下,日后被一些西方音乐学家统统纳入“后现代主义音乐”范畴的种种现象与思潮应运而生。虽然,至今还没有谁说得清这些现象之间是否具有某种本质性的联系,因而,很难把它们置于一个统一的基础上加以考察。但不管怎么讲,力图脱离“正统”的序列主义的轨道,并驱除先锋派思潮的巨大影响,却应当被视为是它们的一个共同出发点。它的主要表现特征有以下四个方面:

其一,即试图重新建立起与传统(包括19世纪浪漫主义在内)的联系。在这方面,K·潘德列茨基或许是最为典型的一例。这位在50年代末及60年代以其音色音乐的、“前卫”实验而名噪一时的波兰作曲家,此刻却从其早先的立场上急剧“倒退”,相继写出了《小提琴协奏曲》(1976)、《第二交响曲》(1979)、《感恩赞》(1980)、《第二大提琴协奏曲》(1982)及《波兰安魂曲》(1984)等一系列具有明显的“新浪漫主义”特征的大型作品。他宣称,“任何人都能制造出声音。但是,一个作曲家——假如他真是一个作曲家的话,就必须把它们变成一种美学上令人满足的体验”[12],而这种“美学上令人满足的体验”,在前述作品中却是通过明确的调性、传统的主题——动机联系、以及因袭的体裁形式而获致的。其语言,甚至常令

人回忆起瓦格纳、布鲁克纳、西贝柳斯，甚至柏辽兹。由此，潘德列茨基被一些评论家称作新音乐的“叛逆者”和“后现代主义音乐之父”[63]也就不足为怪了。

当然，染上“传统怀乡病”的作曲家远不止潘德列茨基一人。在这一时期，以古老的主题为基础进行“加工”和“再创造”蔚然成风，便是明显的例证。其中，尤以德国作曲家W·施万尼茨的《莫扎特主题变奏曲》(1976)、D·缪勒·西蒙斯的《舒伯特主题变奏曲》(1978)、俄国女作曲家S·古拜杜里娜以巴哈主题写就的小提琴协奏曲《奉献》(1980)、美国作曲家J·德鲁克曼以夏庞蒂埃等人的歌剧音乐素材创作的《棱镜》(1980)，乃至意大利作曲家L·贝里奥根据舒伯特的音乐发展而成的《复制图》(1988—1989)影响最为深远。而另一些作曲家，虽然并未直接采用这类“冷饭热炒”的写作方式，却同样将他们的目光投向了往昔。如奥地利籍匈牙利作曲家G·里盖蒂在其歌剧《巨大的死亡》(1977)中对中世纪的死之舞蹈、神秘剧、木偶剧及集市戏剧传统的追溯，在其《三重奏》(1982)、《钢琴练习曲》(1985)及《钢琴协奏曲》(1989)等作品中所透视出来的表现主义音乐、巴托克及匈牙利民间音乐，乃至中古时期音乐中同型节奏手法(Isorhythm)的复杂交叉影响，或美国作曲家L·福斯在其《奥菲欧与尤丽狄斯》(1983)及《文艺复兴协奏曲》(1986)等新作中明白无误地表露出来的“复古”倾向，都清楚地说明了这股“回归”热潮的影响面波及之广。

但是，与潘德列茨基有别的是，这些作曲家并没有完全“陷足”于因袭的语言形式之中，而更多地意欲通过历史“棱镜”的折射，对传统重新进行审视和观照，表现他们“自己对于传统的解释”[64]。用德鲁克曼的话来说，这是一种“超越于时间之外的因素，即一种回忆。但它们并不是以前曾经存在过的任何音乐，而是对于回忆本身的回忆，是幽灵的一个幻影……”[65]

对于传统的缅怀，也反证了人们对于一味求“新”，以“新”代质

的先锋派美学的厌倦。德国青年作曲家W·里姆直言不讳地指出："必须在'音乐的创新'这一观念后面画上一个问号……创新，是以绝对的新的存在为前提的。但是，世上只有相对的新……所有的新事物都是相对于往昔存在的事物而言的……从这一意义上讲，新音乐只是一种对（已有的音乐）作出某种反应的艺术（reagierende Kunst）——如果不把它说成是一种反作用（reaktionäre）的话"[16]。美国作曲家D·特列迪西也从相似的角度，解释了他自己转向"新浪漫主义"，并成为一位"调性音乐作曲家"的原因："我是在60年代的音乐中成长起来的。不管你是否喜欢，无调性当时被广泛认定为当代音乐的唯一具有生命力的语言"。在这一前提下，"调性"原则反倒显得是一种具有诱惑力的"新鲜事物"，构成了他脱离父辈的先锋派影响的"条件作用"（conditionings）[17]，显然，对于相当一批于第二次世界大战后出生的欧美青年一代作曲家"皈依传统"的观念生成来说，这种"逆反"心理的机制效用，都是不容小觑的。

与此同时，力图在音乐的古老传统与激进的先峰派"美学"的剧烈冲突之间进行"调解"，折中及综合，于这些在彼此的碰撞中耗尽了各自能量的观念之中寻求有机的契合点，可以说是见之于60～70年代以来许多当代音乐作品的另一个重要特征。它的直接体现，便是以音乐语言的多元化为特质的复合风格主义。在这方面，俄国作曲家A·施尼特克如日中天的崛起，具有相当的代表性。

虽然，作为施尼特克的音乐中具有典型意义的方法——将迥然不同的风格元素加以交错、并置的**征引**与**拼贴**，"在西方音乐中并不陌生，它的早期形式甚至可以上溯至文艺复兴音乐中的滑稽模仿技法（parody technique）"[18]。而且，在20世纪音乐中也不是先例（诸如德彪西的《木偶的步态舞》、勋伯格的《抒情组曲》、《小提琴协奏曲》、艾夫斯的许多作品，乃至比施尼特克年长的同代人潘德列茨基的《圣·卢克受难乐》1963－1966，或贝里奥的《交响曲》

1968，等等）。但是，作为一种创作的基本出发点，即：通过均已“贬值”的不同风格元素的“无价值性”的展示，来创立一种新的价值（如他的《恰似一首奏鸣曲》1987，或“非交响曲”的《第一交响曲》1979），以及，使自己的作品成为“四百年音乐史和相互分离的文化的容器，将它们作为一个整体，从当代人的视角去作亲身的体验”[18]，却使这些手法，从含有隐喻性的音符游戏，升华为富于哲学意味的观念。就这个意义上讲，施尼特克的创作立场，与德国作曲家B·A·齐默曼力图通过音乐风格的多元性，来表现融过去、现在与未来于一体的“时间的球状形态”，有着许多颇为近似的地方。

与此相类似的（但并不一定完全在拼贴与征引的基础上形成的）复合风格写法，在当今许多具有相当知名度的作曲家的创作中也都有所反映，诸如，英国作曲家P·马克斯韦尔·戴维斯的乐队《幻想曲》（1964）、芭蕾音乐《莎乐美》（1978），意大利作曲家L·隆巴尔迪的《变奏曲》（1977）、《马雅可夫斯基》（1980），美国作曲家G·罗奇伯格的《仿巴赫风格》（1966）、《第三弦乐四重奏》（1972），J·德鲁克曼的《窗》（1972）、《拉米亚》（1975），或J·科里利亚诺的《单簧管协奏曲》（1977）、电影音乐《变态》（1979），及题献给艾滋病罹难者的近作《第一交响曲》等等。它表明，风格的“杂芜”本身，正在形成一种新的风格与时尚。

对于**简单性**的追求，则是70年代以来的音乐中具有颇大涵盖意义的第三个重要特征。

在某些作曲家及流派的作品中，它是通过音乐素材本身极大程度的简化表现出来的。其中，最具代表性者，自然首推源出于美国的简约派音乐。它的产生，明显地受到美术界光效绘画及最低限艺术的影响。这些由最原始的材料构成的音乐作品，常常只是某个音高——节奏原型长达数十分钟的变化重复。它们那“连绵密致的音流，像迷宫一样，使人难以断定它自哪一瞬间开始，又行将导向何方。它们多是大千世界中的一个分子，却又从中反映出无穷无尽

的‘无限性’,带有一种不确定性”[20]。

在50年代曾屡屡以其极度复杂的序列结构思维而“惊世骇俗”的K·施托克豪森,于1968年写下了为六个女声而作的《情绪》。这首长达70分钟的乐曲所使用的全部材料仅仅是一个始终以弱力度持续不绝的降B九和弦,并间或地插入对源自不同宗教的神祇的名字的呼唤。素材上的极端节省,与演唱中通过不同的发音方式和语音变形所产生的丰富色彩变化,呈现出鲜明的对比。它那由沉思冥想的情绪,与降神会似的低吟所造成的神秘而和谐的宗教气氛,在施托克豪森的创作中可谓前所未见。与此相仿,在爱沙尼亚裔奥地利作曲家A·派尔特的许多作品(如近年来频频在世界各地上演的《纪念B·勃里顿的歌》,或《阿尔波斯》)中,也可以看到这种异乎寻常的俭朴,却又极富于表情的神秘主义风格的表露。“它在早期基督教音乐——格里高利圣咏、法兰克——佛兰德学派的马肖、奥克冈及约斯坎的复调音乐,和当今音乐中的简约派艺术之间架起了桥梁”[21]。

70年代末至80年代,在以“新简单主义”(Newe Einfachkeit)著称于世的联邦德国青年作曲家群体(包括前已提及的里姆、施万尼茨、缪勒一西蒙斯等人)的风格各异的作品中,对于“简单性”的追求,则具有完全不同的含义。因为,光就他们所使用的音响素材及对材料的处理来看,除却许多有意运用的调性因素之外,其复杂程度有时甚至不亚于他们的先锋派父辈。然而,由于在结构思维上,他们鄙弃含混、晦涩的故弄玄虚,在表现方式上,又执着于感情流露的直接性,和音乐形象的鲜明性,这使得他们的音乐显然更易于获得公众的理解和共鸣。从这一意义上讲,“新简单主义”这一概念本身,作为一种风格特征的表述,虽然有欠精确。但是,它在一定程度上仍表明了当代西方音乐发展中的一个重要趋势。

60～70年代以来,西方音乐的第四个基本特征即为:非西方文化因素的渗入,及“雅文化”与“俗文化”之间界限的模糊。它们使

得历时数百年的西方“严肃音乐”的传统正在逐渐产生质的蜕变。

虽然，非西方文化对西方音乐的渗透，可以一直上溯至上世纪与本世纪之交。它在德彪西的音乐，及稍后的O·梅西安、C·麦克菲等许多作曲家的作品中都有鲜明的表现。但是，在序列主义——先锋主义的衰微之后，作为一种“反弹”而出现的“世界音乐”或“宇宙音乐”思潮（K·施托克豪森语），却在宽泛得多的范围和深层的意义上，为当代音乐注入了新鲜的血液和发展的动力。当代作曲家们，已不再仅仅满足于将外来文化的因素作为一种异国情调的点缀，形式与技法的借鉴，或色彩性的烘托。他们看到了：“在当今这个超理性的时代，与非欧洲文化的相汇，使我们有可能重新发现音乐的心灵感应作用”[空]。甚至，他们渴望着从中“探索一种新的生存意义，寻求古文明与现存的自我意识交相溶汇的直接体验”[空]。在欧洲，K·施托克豪森在其《遥距音乐》（1966）中，即广泛运用了源自中国、日本、巴厘、秘鲁、匈牙利等不同国家、地区的素材，加以拼贴和变形处理；而更年轻一代的P·M·哈默尔则将无调性观念、简约派手法与印度及其他亚洲音乐因素揉合在一起，形成了他独具特色的“新世纪”（New Age）音乐风格。在美国，人们在G·克拉姆、L·哈里森，和简约派作曲家T·赖利、S·赖克等人的作品中，同样可以看到印第安音乐、南美洲音乐、非洲音乐及东方音乐（特别是巴厘的加美兰音乐）的明显影响。而周文中、武满彻、黛敏郎、尹一桑等具有世界性影响的亚裔作曲家在当代乐坛上所发挥的作用，更在一定程度上助长了“乐风东渐”的趋向。

值此期间，爵士乐、摇滚乐，与其他各种类型“流行音乐”在世界范围内所获得的空前发展，以及它们对西方社会的文化生活所带来的巨大影响，同样也在慢慢地改变着西方“严肃”乐坛的面貌。在这里，我们不必列举如L·伯恩施坦、W·鲁索、A·L·韦伯尔，或简约派作曲家T·赖利、P·格拉斯等人的名字——他们与传统的，或当今“大众音乐”的因缘几乎是尽人皆知的。然而，下列

与“正统”音乐的最“正统”的代表性人物相关联的史实，却不能不令人感到惊讶：1967 年，贝里奥撰文盛赞披头士的摇滚乐；四年之后，摇滚音乐的喉舌《滚石》杂志则发表了该刊采访施托克豪森的谈话录，旨在展示激进的摇滚音乐家与先锋派实验的“共性”；1983 年，里盖蒂的女弟子 B·科勃伦茨在演出其作品时动用了摇滚乐小组；次年，历来苛求的布列兹却指挥他那著名的“当代音乐演奏团”，为摇滚音乐家 F·查帕的“严肃音乐”作品《完美无缺的陌生人》灌制了唱片；而 1991 年，利物浦皇家爱乐交响乐团“竟然”选择了披头士乐队的作曲家 P·麦克卡特纳，作为创作一部《利物浦清唱剧》以庆祝该团创建 150 周年的“最佳人选”……显然，音乐的价值观念正在经历着潜移默化的变迁，几个世纪以来，横亘在“高级艺术”与“低级艺术”之间的堤坝，已经出现了缝隙。这是不是恰恰意味着一种艺术上的信仰危机和价值迷误？那么，这种迷误是否会导致“一种比现代主义更极端的形式，打破一切，进行价值重估，以消解一切‘深度’为由走向‘平面’，以自己的无价值的毁灭展示世界的荒诞和无价值”[24]？

这一切，还须由历史来认定。

三

当我们罗列了自序列主义的“黄金时代”终结以来，于 60～70 年代西方音乐中所出现的种种多元并存的现象之后，音乐领域中的后现代主义思潮的基本轮廓应当已经隐约在目了。因为，无论目前理论界对于“后现代”一语的认识存在着多么大的岐义，但几乎没有人会否认：多元并存这一现象本身，就是“后现代主义最直接的成果”[25]，及其最典型的特征。

那么，后现代主义的本质究竟何在呢？作为一种几乎涉及所有的艺术门类、甚或人类整个意识形态领域的一种思潮，它究竟将导向何方？

倘若简单地加以概括，**后现代主义，无非表明了一种对现存价值体系的强烈批判意向；同时，它又是人们的价值观念及思维方式多重分裂的反映**。而“这种批判现存价值，追求新的生存方式的要求是一再发生的。它与一个时代有关，总与一个时代的现实问题有关。这种分裂出现之后，不久就会被一种新的价值统一起来；过了几十年、几百年，又重新分裂，再又重新统一。如此反复，分久必合，合久必分，以致无穷”[26]。正是从这一意义上来说，后现代主义“绝不是仅局限于某一个时代的潮流，而是一种精神的定位，或者，更精确地说，是一种前进的方式，一种艺术上的意向。甚至可以说，每一个历史时期都可以有它自己的后现代主义”[27]。

当然，用“后现代主义”这一概念，并不能完全概括当代音乐创作的全部倾向及特征于无遗。事实上，当今的乐坛上，还存在着若干很难（甚至根本无法）纳入后现代主义轨道的观念与流派。而且，后现代主义与它所批判的对象本身——现代主义，在一个更大的框架范围内，同样也处于一种多元并存的状态之中。但这并不意味着，作为一种可能以各种变体形式出现的时代“主潮”的识别标志，它真像某些理论家所断定的那样模糊、混乱。至少，它并不见得比人们久已习惯了的（但却同样“模糊”、“混乱”的）“古代音乐”、“古典音乐”、“现代主义”或“先锋主义”之类的用语更糟糕。因此，当我们在谈及“后现代”一语时，大可不必那么忌讳、苛求。

只不过，我们的音乐还在发展，新的流派还在不断地涌现。不仅那些坚持“正统”的、“纯净”的现代主义立场的作曲家与理论家们，还在固守昔日的先锋派的价值观念，于 90 年代初，作为“否定之否定”而出现的“新复杂主义”，现今也正方兴未艾，表明了序列思维和先锋派美学还远未走到“山重水复”的“穷途末路”。更何况，后现代主义的“终结”，甚至，后现代主义的“之后”，今天也正在成为人们的新话题……

历史永远不会驻足不前，这是无疑的。

①邵大箴《西方现代艺术史·80年代》(代译序)第1页,北京广播学院出版社1992年版。

②U·迪贝柳斯《音乐中的后现代主义》,载联邦德国《新音乐杂志》,1989年第2期第4页。

③张荣生《西方现代派建筑艺术》第97页,湖南美术出版社1992年版及H·H·阿森纳:《西方现代艺术史·80年代》第172页,北京广播学院出版社1992年版。

④G·科赫《对旧事物的新兴趣》,联邦德国音乐理事会1983年版。

⑤同④。

⑥同②,第7页。

⑦李杨、白培德《文化与文学:世纪之交的凝望》第255页,国际文化出版公司1994年版。

⑧袁可嘉《外国现代派作品选·引言》,第四册,上海文艺出版社1985年版。

⑨H·H·阿森纳《西方现代艺术史·80年代》第1页。

⑩A·索尔仁尼琴《对新奇无休止的迷恋——我们这个世纪的劫难》,载文学人文季刊《倾向》1993年创刊号,第160页。

⑪K·潘德列茨基《任何人都只能当一回先锋派》,记者采访录,载联邦德国《新音乐杂志》1988年第1期。

⑫转引自A·费尔德曼《潘德列茨基的小提琴协奏曲》,美国CBS公司,1979年。

⑬同②,第7页。

⑭转引自荷兰广播电台"1989年荷兰音乐节"有关L·贝里奥的《复制图》的说明。

⑮转引自M·瓦尔什《德鲁克曼的"棱镜"》第6页,美国NW公司,1986年。

⑯S·施玛尔茨里特《论"新简单主义"的概念》第21页,奥地利格拉茨音乐研究所版。

⑰T·佩吉《特列迪西的"阶梯"》第3页,美国NW公司,1990年。

⑱R·摩根《二十世纪音乐—现代欧洲与美国音乐风格史》第410页,W·诺尔顿出版公司1991年版。

⑲D·戈约维《施尼特克的'大协奏曲'第一号》第7页,德国DGG公司,1990年。

⑳杨立青《当代欧洲音乐中的"新浪漫主义"与回归倾向》,载《福建音乐》1987年第3期第30页。

㉑P·哈姆《永恒的余辉—论作曲家A·派尔特》第4页,德国ECM公司,1987年。

㉒U·迪贝柳斯《1965—1985年的现代音乐》第83—84页,德国肖特出版社,1989年版。

㉓同注㉒，第 82 页。

㉔同注⑦，第 285 页。

㉕同注⑦，第 291 页。

㉖同注⑦，第 285 页。

㉗K·兴茨《矫饰主义与后现代主义——论 R·菲伯尔的作曲方法》第 4 页，德国维尔果公司，1988 年。

原载《中国音乐年鉴》1999 年版

流行音乐
——不可阻挡的历史潮流

谭冰若

由于篇幅关系，此集只选登其中第1、2、5、6、7(2)、8、11七节，其余部分请参阅原《上海歌声》。

一　不可阻挡的历史潮流

近年来，各地轻音乐或流行音乐的演出每每盛况空前。而轻音乐或流行音乐也几乎成为近年来我国音乐界争论的中心。其实关于流行音乐的争论，从解放至今，几乎从没有停止过。流行音乐总是“在夹缝中生长”。回顾各国音乐史，其实都有这个现象，流行音乐总是按照兴起——压制——反抗，再兴起——再压制——再反抗的公式不断重复出现。例如在俄罗斯历史中的“诸帝时代”，僧侣势力甚盛，民歌和世俗艺术(当时的流行音乐)被看作是异教时代的遗物而遭受歧视，“艺人”被教会迫害，乐器被称为“恶魔扰乱的工具”而被禁止。1551年百头府决议不论城市或乡村，一律禁止“艺人”的活动。到了阿列克塞·米哈依路维契皇帝时代(1645—1678)达到顶峰，历史中记载曾把千余辆车的世俗乐器全部烧毁。

同样，在17世纪法国的路易十四王朝时期，普罗文斯人热爱里戈顿(当时流行的一种舞蹈和音乐)，但被天主教会斥责为“此乃

恶魔发明之物，动作表演极为淫荡，系污言秽语的酸行……”而勒令禁止。这激起热爱艺术、热爱自由的普罗文斯人民的愤怒，群起反抗，最后发展到对自己所辖属的大主教提出控诉，地方议会无法处理，最后不得不送到中央，交由路易十四的枢密院来调解。

对流行音乐的兴起和压制，同样在19世纪维也纳圆舞曲的发展过程中可以看到。当圆舞曲出现不久，不少清教徒国家的保守派便以“非道德”，“这是来自德国的欠缺高尚、典雅和礼仪的恶魔，令人憎恶的恶习……”来责难，但是圆舞曲并没有被禁绝，反而出现了“在维也纳从那一个家庭，那一部钢琴都可以听到斯特劳斯的圆舞曲……”的热烈情况。斯特劳斯于1872年被美国邀请到波士顿和费城，为和平节举行音乐会。这次音乐会是在大广场举行的，其空前盛况也是史无前例的，它反映了广大群众对流行音乐程度，斯特劳斯指挥了一个由1087人演奏的乐队，他自己曾描述了当时演出的情况：“乐队席后面有二万名歌手，前面为乐队。我要指挥这么多人，虽然分配给我二十个副指挥来统御这一大伙人，但是我除身旁的几位外全不认识，那就谈不到什么艺术的演奏了……。请想象我的立场，面向十万美国听众，站在最高的指挥台上，正当我想淡怎样开始，怎样结束的时候，突然，响起大炮声，这是二万人的乐队开始演出《蓝色多瑙河》的信号，尽管我一发出指示，二十位副指挥都努力紧紧跟上，之后也顺利地继续下去，但我难以忘记那出现的可怕的嘈音。总而言之，我拼命努力去控制怎样开头，怎样结尾。谢天谢地，总算成功了……”这段话虽然是个人演出的感怀，但是它反映了在19世纪70年代流行音乐的一次演出中，竟有二万演员和十万听众，这不能不说是个惊人的数目！

20世纪以来，世界各国流行音乐，褒贬不一，盛衰起落，变幻无常。但是流行音乐的爱好者，在音乐门类中，总是占压倒的优势，以英美为例，许多有关流行音乐的数字报道，都是令人瞩目的。

欧美各国爱把销售量最大的唱片称为“金唱片”，二、三十年代

金唱片的销售最通常以百万张作为计算起点，但是近二十年来，流行音乐的金唱片的计算起点，常常达到千万的数目，这反映出流行音乐爱好者有增无减的热烈情况，此外流行音乐的歌手和乐团得到群众欢迎的程度也是相当惊人的。例如英国20世纪60年代最有名的两个乐团“甲壳虫”和“滚石”曾盛极一时。据英国音乐杂志《旋律制作者》对全世界热门音乐种类的统计，《甲壳虫》乐团在1964—1969年，曾连续6年占据了唱片销售量排行榜的首位，而《滚石》乐团的演出，青年听众竟达30万人之多。1973年夏季，美国的山姆·杰音乐会，由《奥特曼兄弟》、《布列德夫》、《班子》三个乐团演出的时候，曾吸引了60万观众。1974年在加里福尼亚，《贾恩》乐团为电台制作节目时在当地举行了一次演唱会，入场券高达10—15美元，仍然吸引了20万听众。最值得注意的是民间摇滚乐歌手鲍勃·迪兰(Bob Dylan)自1974年1月3日在芝加歌体育馆开始到2月14日在洛杉矶广场结束演出，为时不过短短的一个半月，却在美国和加拿大共21个城市巡回演出了40余场。每次演出都在容纳2万人以上的体育馆或大型集会场所举行。他们能得到如此广大群众的欢迎，不能不引人深思。

要谈人民群众对流行音乐的“热”，古今中外，都可以举出无数生动的事例。但最值得注意的是整个历史为我们证明，不论何时流行音乐都在整个音乐演出中占了绝大优势，拥有最广大的群众。整个历史也为我们证明，无论怎么压制，流行音乐还是要生长起来，它的确是一个不可阻挡的历史潮流。我们音乐工作者的任务不是去阻挡它，摒弃它，而是要善于引导它，培植它，把它纳入到社会主义的精神文明建设的轨道上来。而在引导之前，首先要了解，什么是流行音乐？流行音乐为什么会受广大群众欢迎？流行音乐在历史和现在的功过，如何借鉴国外流行音乐以及如何创造社会主义的流行音乐……。

什么是流行音乐?流行音乐是指二、三十年代开始从欧美流入

我国的一种为广大群众喜闻乐见的体裁和形式的统称。它和经常与之混杂使用的音乐术语轻音乐一样，并非一个科学的精确的概念。它的语源来自英语“Popular Music”，一译通俗音乐。

一般说来，这类音乐形式短小、风格清新明快、通俗易懂；有声乐的、有器乐的；不但有小曲也有较大形式的音乐剧。从国际性的音乐字典、杂志、图书和其他资料来看，它包罗的范围比较广泛。第一次世界大战前后，通常指爵士音乐、拉美舞蹈音乐（探戈、伦巴等）、电影歌曲或一般创作的流行歌曲、轻松活泼的军乐、富有特色并在国际上广为传布的民间歌舞（如：意大利的拿波里歌曲、夏威夷音乐等，但不是古老传统的民间音乐）、流行音乐剧以及许多根据古典和通俗的世界名曲改编或选奏的音乐（例如：从海顿 F 大调弦乐四重奏第二乐章改编或单独演奏的《海顿小夜曲》，从柴可夫斯基舞剧《天鹅湖》中选出的舞曲等）。第二次世界大战后，流行音乐的名目更为繁杂，除以上的类别外尚包括摇滚乐（Rock and Roll 旧称摇摆乐）、新摇滚乐（Rock）、怡情音乐（Mood Music 或 Easy Listenning Music），乡村及西部音乐（Country and west Music）、黑人的灵歌（Spiritual）、灵魂乐（Soul）节奏与勃路斯（Rythm and Blues）、迪斯科（Disco）等，不少流行音乐还有各种各样的变种，例如爵士音乐的“热爵士”、“冷爵士”、鲍普乐（Bop）、摇滚乐的民间摇滚乐（Folkrock）及迷幻摇滚等。

流行音乐的内容大多取材于日常生活，以爱情歌曲居多，也有描写亲朋友爱、思念故乡、人生伦理等内容，在资本主义世界流行音乐虽有不少格调低劣、消极落后，甚至色情淫秽的内容，但在社会矛盾加深的情况下经常出现许多反帝国主义战争、反种族歧视、揭露社会黑暗和贫困的音乐。由于流行音乐面向广大群众，因此比较强调娱乐性，即使是较严肃的或悲剧性的内容，也往往使用较轻松的笔触来陈述，表现的手法和风格都很自由并富于变化。

流行音乐的结构形式在织体上比较短小精练，器乐曲常作机

械的反复和简单的变奏，常与舞蹈相结合，许多流行音乐很强调即兴性，而这种即兴性意味着一种高超的技艺和表现能力，这一点和民间音乐相似。

在旋律上流行音乐力求易记易唱，音域较为狭小，声乐曲以分节性歌曲居多，不少流行歌曲与民间音乐有紧密联系，经常采用富有地方色彩的音阶和调式，因而更具有通俗性。

在节奏上流行音乐强调强烈、清晰、单纯而富有变化，乐曲或段落中采用长时间的固定节奏（如 Disco）或固定节拍（如圆舞曲、波尔卡曲等）亦属常见。

在和声上流行音乐远较古典音乐简单纯朴，在配器方面流行音乐通常人数不多，但力求发挥个别乐器的效果。随着科学特别是电子工业的发展，现代流行音乐越来越多地使用电气、电子处理，不但使用电声乐器，而且使用电子音乐、电子合成器、特殊音响和复杂的复合音响等，在实况演出时，话筒操纵技术还成为重要的表现手段。

流行音乐的演出形式强调群众性，例如常在社交活动中与舞蹈结合，演员常与听众同歌共舞打成一片等，但在资本主义国家的许多流行音乐中演出低下庸俗、淫糜狂乱的现象也屡见不鲜。

二　污泥浊水与潺潺清流

既然流行音乐有如此广泛的群众性，深受广大人民群众的欢迎，却为什么长时期以来对它毁、誉、褒、贬，看法是如此不同？看来矛盾存在于两方面，其一是流行音乐自身有着它的复杂性，其二是我们没有辩证地从历史发展上看待流行音乐。

流行音乐和古典传统音乐不同。古典音乐大多是前人所作、经过长时期的历史考验和世界人民的检验，被保留下来的健康向上的精华部分，有相对的稳定性。例如 18 世纪维也纳古典乐派的海顿，写了许多“使那些满怀忧伤百事劳心的人们，能从中得到一时

的安宁与休息……”的音乐。对18世纪的音乐家来说，体现了他们关心人类疾苦并对贫苦的人们寄与无限同情的高尚思想。另一位维也纳古典乐派的作曲家贝多芬，他在作品中不但歌颂了资产阶级民主的革命精神，而且表现了“通过斗争走向胜利”的坚强信念，19世纪上半叶波兰作曲家肖邦的钢琴音乐，被舒曼形容为“埋在花丛中的大炮”，对沙皇的统治进行了无情的挑战。而浪漫主义的法国作曲家柏辽兹，写了像《幻想交响曲》那样的音乐，不但反映了当时艺术家生活的矛盾，而且有力地讽刺了那个黑暗的、如海涅所说：是“魔鬼在做礼拜……”的法国社会。总之，许许多多的古典音乐，都是经过历史的千锤百炼，才被人们公认而被保留下来的较稳定的优秀之作。

与此不同，流行音乐则是此时此地创作出来的音乐，它并没有经过较长时间的历史考验和人民的检验，因此大多数是并未得到公认的流世之作，正因为如此，里面鱼龙混杂，精华与糟粕俱存，还需经过不断的实践和时间的检验，才能够真正成为优美、高尚、具有艺术性的作品。

在当前，不论是欧美或港、台的流行音乐，既有格调不高、低级庸俗，甚至极端淫秽下流的作品，但同时也存在着为数不少的格调高尚，健康优美，甚至非常深刻的思想内容的作品。

在资本主义世界，资本家为了谋利，常常喜爱选择一些富有刺激性的音乐，去取悦和迎合那些生活漫无目的、精神空虚的青年男女的需要，色情淫秽的不用说，就是一般的情歌中，也经常掺杂着低下庸俗的东西。美国知名的流行歌手保尔·安卡，还在14岁时就成了名歌星，而他之所以走红，是因为他写了一首情歌《戴安娜》。歌词内容是这样的：“我这么年青，你这么年老，我们别管旁人说什么，但愿我俩象从树上起飞的鸟儿，飞到蔚蓝的天空，啊！戴安娜，留在我身边！……”这歌词，骤看不过是一首普通的情歌，但事实上却是描写一个只有14岁的少年爱上了一个年老妇女的变态

心情。唱片商拿着这“别开生面的题材”大做广告，果然，一下子就卖出九百万张，成为当时销路最广的唱片之一。又例如另一首歌曲《与我无关》，第一段词写道：“隔壁有婴孩，睡在床上，床上有老鼠……”第二段词写道：“隔壁有女人，哀声喊救命……”，而副歌则唱出：“那是隔壁邻居的事，与我无关！”这样的歌曲，尽管也反映了资本主义世界里，人和人之间的冷漠关系，但它的整个音乐对其不是批评而是在赞美。

当然，流行音乐中，也保留了不少优秀的作品，例如日本歌星佐田雅志写的《蝉蜕》，是一首很有意义的作品。歌词是这样的：在一个车站的候车室里，有一对年迈的老夫妻。他们无力地躺卧在我脚边，那瘦弱的肩膀相互依偎，小狗是这对老人唯一的旅伴，他们从旧报纸里取出饭团充饥，好似灰烬重燃烧，彼此温暖着微弱的躯体。他们曾有过炽烈的爱情，至今还像初恋那样真挚，他们经历了世态炎凉，相依为命一如往昔，他们安静地等待着，一辆火车即将驶进站里，那在城里谋生的儿子，将要接他们住到一起。只见一列快车飞驶而过，车站服务员抱歉地说了一句：“火车不会再来，再也不会通过这里，今天的全部火车已经过去，今天的全部火车已经过去”。

在今日日本社会里，一些年轻人不得不离乡背井到城市谋生，有些人到城市后就把家乡的亲人忘记；有些则由于生计所迫，不得不让将自己抚养成人、如今丧失劳动力的老人留在农村过着寂寞的余生。这是一个社会问题。为表达这个内容，歌曲开始出现了凄切的管乐声，然后用忧郁和充满同情的声音叙述这个故事。反复以后唱“火车不会再来，……”时加进了打击乐器，两声叹息非常扣人心弦，使乐曲达到高潮。歌声停止后，有一大段乐队的演奏，好象愁思满腹，心乱如麻。结尾加上了一段火车经过车站后又渐渐远去的声音，充满了真实感，非常感人。像这样具有高度艺术性的流行歌曲，在欧美也是不少的。

流行音乐中鱼龙混杂、精华与糟粕并存的情况，贯穿于整个音乐史的始终。对此且以20世纪中流行音乐的历史发展情况来说明，流行音乐在20世纪初至今，影响最大的可以说是两大潮流，这就是20世纪初到50年代的爵士音乐和50年代中期到现在的摇滚音乐。

爵士音乐原是从美国黑人的民间音乐发展而来的。美国黑人的音乐丰富多采。早在18世纪，美国南方种植场中的黑人奴隶就自发地创作了许多曲调优美、节奏丰富的劳动歌曲，描绘他们繁重的劳动和悲惨的生活，表达他们要求挣脱身上的枷锁获得自由的强烈愿望。这种音乐发自黑奴的心灵，是他们劳动、斗争生活的真实写照，生活气息浓厚，具有比较深刻的思想内容和强烈的艺术感染力。

美国南北战争以后，黑奴名义上获得了解放，实际上仍然受到种族歧视与压迫，照样挣扎在水深火热之中。19世纪后半叶，不少种植园中的黑人成了流浪汉，跑到各大城市谋生。有些黑人三、五成群组成小乐班到处卖艺。20世纪初美国南方的港口新奥尔良是一个较为热闹的城市，是海军驻扎的地方。那里的酒吧、舞厅、夜总会、妓院鳞次栉比，老板们收编了许多黑人乐班来演出，为了牟利，吸引顾客，便在这类单位中渗入不少消极的东西，例如把优美的旋律演唱得像无病呻吟，把生动的节奏和清音演奏得像野性的狂哨，歌词中也渗入许多不健康的内容，商业性开始渗入到黑人音乐中去。

第一次世界大战爆发以后，大批黑人乐师从新奥尔良转到了芝加哥。在这高度商业化的美国第二大城市中，这些黑人所带去的音乐不少成了资本家谋取暴利的“热门商品”。许多白人乐师也竞相模仿，冠以“爵士”(Jazz)招牌的各种乐团应运而生。1917年，随着贴有“爵士”标签的唱片出现，这“爵士”的音乐名词也逐渐流行起来，它的商业性质也更为强烈了。20年代开始，爵士音乐涌进了

美国大都市纽约，同时也在其它各大城市广泛流行。从此，爵士音乐就成为具有世界影响的最有代表性的流行音乐。

20世纪二、三十年代风靡世界的爵士音乐也通过当时正在中国兴起的许多游乐场所，如咖啡馆、舞厅、夜总会、电影院等传入中国。的确，这个时期的爵士音乐有不少正适应了国民党统治下的纸醉金迷的生活，被称为酒吧间音乐。当时在上海、天津、香港等大城市，有些音乐家也仿效爵士音乐写了不少情绪低沉的软绵绵的歌曲，这些音乐起过很不好的影响。那时正值帝国主义侵略日益加深，人民处在水深火热之中的时候，什么《桃花江》、《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等等，对当时的青年起了腐蚀的作用。在抗日战争中，特别是在上海等大城市沦陷期间，也出现了不少适应了侵略者麻痹中国人民、瓦解青年斗志的歌曲，什么《假正经》、《恋之火》、《你不要走》、《满场飞》，还有什么《支那之夜》、《满洲姑娘》等许多歌曲，都是挑逗情欲、消磨意志、损害我们民族尊严的作品。正因为这样，爵士音乐和流行歌曲在我们不少人的头脑中留下很坏的印象。但是，今天从历史的发展角度来看，以上的情况仅是爵士音乐在发展中的一个支流。从整体来看，爵士音乐还是健康地前进的。

在爵士音乐长期发展过程中，一方面黑人民间艺术在当时环境下，不得不受唯利是图的老板的利用和操纵，使原来较健康的黑人音乐沾上资本主义社会的铜臭气味，出现一些歇斯底里的狂热的故作姿态和萎靡不振的音乐；另一方面他们不可遏止地用时而哀婉、时而热情奔放的音乐，排遣黑奴解放后仍然备受摧残、歧视的痛苦和悲哀，以及表现对真正自由的期望和臆想的快乐、欢欣。在爵士音乐的发展过程中就是这样精芜并存的。即使在二、三十年代爵士音乐也不是毫无可取之处的。那时许多作曲家吸取它某些特点写出了很好的作品。除了知名的流行音乐作曲家格什温(Gershwin)外，法国的拉伐尔(Ravel)和六人团，德国的汉策(Henze)和亨德米特(Hindemith)，后来美国的柯普兰(Copland)和伯恩

斯坦(Bernstein)都写了很受听众欢迎的作品。在今天它已被公认为“美国的艺术”。30年代一位美国作家在小说《画舫璇宫》中,描写了密西西比河上一条游乐船中的艺人生活,其中表现了对有色人种和下层劳动人民的同情,后来被改编为流行音乐剧。这部作品应用了爵士音乐作为音乐的主体,其中有些乐曲直到今天仍很受欢迎。有名的《老人河》就是这部作品中很受人们欢迎的一首歌曲。这首歌在今天甚至被人民视为革命群众歌曲。事实上这首歌曲内容和曲调都是较深刻的,30年代这部音乐剧被改编为电影。著名进步的黑人歌唱家保罗·罗伯逊演唱了这首歌曲:“我们流血又流汗,浑身酸痛受折磨,为了免得坐监牢,还要拉船扛包裹……老人河!啊,老人河!你知道一切,但你总是沉默,滚滚奔流,总是不停地流过……。”

从上可见,20世纪20年代初到50年代的爵士音乐是很复杂的。它的来源是健康的,后来曾走过曲折的道路,产生过消极因素,但世界人民积极向上的本性,终归推动它健康地向前发展。一方面黑人音乐中本质的、优美的东西仍然保存着;另一方面用爵士音乐风格写成深刻动人的作品也日益增加。例如著名爵士音乐家柯斯特兰所写的《阿拉巴玛》(Alabama)就是一首道地动人的爵士器乐曲,它反映了对无辜的黑人孩子在战争中被炸死的愤慨和哀悼。

除了爵士音乐,作为具有世界影响的另一种流行音乐,就是第二次世界大战后兴起的摇滚音乐(Rock and Roll)。它和爵士音乐一样,原来也是来自民间,是由美国的“山地音乐”——一种有强烈敲打节奏特点的山区音乐,溶合了20世纪中叶黑人音乐的节奏与怨歌、乡村与西部音乐等而形成的。其特征是通常使用四拍子,但将其中的第二与第四拍的弱拍改变为强拍,也常常加入各种特别的重音以及不断敲打的“砰砰……”之音。初期的摇滚乐主要以吉他为伴奏,由于这类音乐的强烈节奏,符合青年们活泼爱动的性格,很受青年们欢迎。但它也和爵士音乐一样,很快又被资本家作

为牟利的工具，在摇滚乐中，就有越来越多色情低下的内容，演出时加上扭摆的性感的或其他富于刺激性的动作，因此摇滚乐后来变成一种非常低级的音乐。人们谈起摇滚乐简直是谈虎变色，摇滚乐的名字几乎与堕落下流的概念等同起来。西方某些报刊对当时盛行的“摆滚乐”曾作了这样的描写：“音乐一响青年男女就开始乱扭乱跳，有时像耍杂技一样，把女的抱起来，从男的背上甩出去，或者从男的腿下拖出来，乐队演员演奏时，全身乱扭，有时跪下、躺倒，甚至用头顶在地上大转圈子。……”

摇滚乐后来形成许多流派，英国的“甲壳虫”、“滚石”和美国的“普列斯里”都是它的代表，摇滚乐在发展过程中，常用过于夸张的刺激性的扭摆动作招徕观众，这种不健康的风格至今还有很大影响。但是摇滚乐和爵士音乐同样也有两种不同的发展方向，例如在60年代美国随着黑人的反种族歧视运动，社会上特别是青年学生的民主运动，以及反帝国主义侵略战争运动的高涨，也出现了许多有一定进步意义的“摇滚乐”。“民间摇滚乐”歌手鲍勃·迪兰就是这方面的代表。

鲍勃·迪兰生于1941年，他把民歌和摇滚乐结合起来形成一种新的风格，但是更重要的是创作和演唱了许多有意义的歌曲，这类歌曲当时被称为“抗议歌曲”。

他写了《牛津城》、《只不过是一场游戏中的走卒》、《哈里肯》等歌曲，控诉了白人迫害和杀戮黑人的罪行，歌词中不但揭露种族歧视的罪恶，还把罪恶的根源指向这个社会。有些歌曲愤怒地唱出“我们生存在一个把正义当儿戏的国家中……”。

他也写了许多揭露资本主义社会的黑暗，特别是反帝国主义侵略战争的歌曲。例如《荷里斯·布朗》、《哈蒂·卡罗尔寂寞的死》、《战争的主子》以及《上帝与我们同在》等等，在《上帝与我们同在》中，他用幽默而带讽刺的口吻唱道：如果上帝真正在我们的身边，下次战争就该停止了吧！”

但是作为迪兰的抗议歌曲中影响最大的《风中吹括》，这首歌曲的音乐纯朴有力，歌词反映了人们对发动战争的统治者的不满。“一个人要走多少路，你才说他已成人？一只白鸽要飞越多少大海，才在沙土中长眠？一座大炮要放射多少次，才会被永远禁止？（副歌）我的朋友，这答案在风中吹括，在风中吹括。”“一座山存在多少年，才会被冲进海底？有些人要获得自由，需要生存多少年？有个人会转过头多少次假装没听见？（副歌）”“一个人要抬头仰望多少次，才能看见天青？一个人要长多少只耳朵，才能听见人民的呼声一片？要有多少人死去，他才会知道死的人已经太多，何止万万千千？（副歌）”

迪兰所写这些题材的流行歌曲，音乐严肃而健康，在资本主义社会中无疑是有其进步意义的。评论家彼得·哈米尔曾说：“美国诗人中唯鲍勃·迪兰能独存。”著名文学家金斯堡把迪兰的歌称为“有良心的世世代代的强音，意识鲜明的歌声。……”

在迪兰的影响下，他的歌曲不但对美国流行音乐起了很大促进作用，甚至引起整个流行音乐的变革，不少国家的流行音乐愈来愈表现出关心人类、关心世界，用流行音乐去表达健康的思想，而不是只去歌唱无聊的事物或作无病的呻吟。例如英国“甲壳虫”早年唱了许多没有什么积极意义、格调低下的歌曲，但是后来也开始注意歌曲的思想性。不久前去逝的“甲壳虫”的成员约翰·勒龙，不但写了许多反战的歌曲，例如《给我以和平》、《印象》等，而且还连拍了反战的影片《为什么我需要战争》(How I Want the War)，日本的谷村新司、佐田雅志、西岗高士等优秀的流行歌手，也都写了许多富有现实意义内容的作品。

从世界影响最大的两个流行音乐的潮流——爵士音乐和摇滚乐的历史分析，可见流行音乐是复杂的，它既不是完美无限至高无上的音乐，也不能简单地说成是酒吧间音乐、黄色音乐，它既有污泥浊水，也有潺潺溪流。

五 英美的“怡情音乐”和它的乐队

在流行音乐的领域中，除了上述各种类型的声乐曲以外，通俗的乐队音乐同样有着极为广阔的天地，对广大人民群众的音乐生活有很大影响。如果说流行音乐中存在着鱼龙混杂、良莠并存的矛盾的话，那么，在通俗的乐队音乐中也毫不例外地存在着类似的情况。它既有震耳欲聋、喧闹粗野、强调给人以感官刺激的音乐，也有健康明朗、优美抒情、格调高尚的器乐音乐。因此，对待通俗的乐队音乐也应有所选择有所取舍。在众多的乐队中，最有特色和具有借鉴意义的要算“怡情音乐”(Mood Music)。

这类音乐除具有流行音乐的共有特征外，特别强调的是歌唱性和抒情性。它经常利用古典音乐、流行歌曲或民歌中最为流行的优美抒情的曲调改编成器乐曲，乐队编制大小不一，没有统一的规格，但独奏乐器的应用和变换非常频繁，大都是几分钟的小曲。由于它强调优美和谐、赏心悦目的音乐气氛，所以被称为“怡情音乐”，但在20世纪60年代后半期开始，常使用另一个名字——Easy listening Music，它与前者本质上并没有不同。

“怡情音乐”的源流，可追溯到20世纪初，那时欧美的舞蹈音乐逐渐流行。1911年开始，拉美的“探戈”音乐在美国盛行一时，与方兴未艾的爵士音乐相抗衡。“探戈”音乐之所以受群众欢迎，除了它那富有特色的舞蹈节奏外，还由于它富于歌唱性和抒情性。

1924年，保尔·惠特曼(1890—　)和乔治·格舒温(George Gershwin 1898—1937)写了“蓝色狂想曲”，提倡一种“交响的爵士音乐”(Symphonie jazz)。从此交响曲风格的流行乐曲风起云涌，变成一种主要的演出形式，为大编制的“怡情音乐”打下了基础。

1926年纽约广播电台(NBC)开始使用无线电广播，1927年开始出现有声电影，接着是唱片业的大量兴起。随着这些与广大群众息息相关的音乐媒介物的发展，各种各样的通俗的器乐曲也得到

愈来愈多的传播。1931 年亡命美国的白俄贵族安德烈·卡斯托兰奈兹(Andre Kostelanetz 1901—)使用惠特曼交响的爵士音乐的手法,而以弦乐为中心写成的通俗乐队音乐,最早建立了"怡情音乐"的风格。

1935 年是摇曳爵士乐(Swing)的黄金时代,出现了许多有名的乐班,其中有宾尼·顾特曼(Benny Goodman)、汤米·多西(Tomi Dosey)、吉米·多西(Jimy Dosey)、格兰·米勒(Glenn Miiller)等白人乐队,它们那些抒情的乐器独奏对"怡情音乐"的发展都起过重要作用,但是怡情音乐的真正发展是在第二次世界大战以后。

在第二次世界大战开始不久,英国军队为提高部队的工作效率,寻找一种适应劳动生活的音乐。1914 年到部队参军的乔治·美拉克利诺(George Melacrino 1909)制作一种"背景音乐"(B. G. M.)=(Black Ground Music),主要是使用乐队去演奏一些旋律优美的器乐小品,非常受群众欢迎,但是真正作为"怡情音乐"的代表者是曼托凡尼。

曼托凡尼(annunjio Mantovani 1905—)的乐队别具一格,在英国从 50 年代初至今数十年盛演不衰,是我们研究轻音乐的绝好对象。曼托凡尼 1905 年出生于意大利威尼斯,本名 Annunjio Pablo Mantorani,从小学习小提琴,14 岁时就能演奏许多协奏曲。当时法国著名小提琴家蒂博对他所演奏的布洛赫协奏曲,曾给以高度的评价。

曼托凡尼从事轻音乐演奏,开始是在伦敦的末特洛·帕尔饭店。他组织了一个沙龙乐队(Solon orchestra)演奏一些轻松短小的古典音乐,后来热衷于当时流行的探戈音乐,其后又组织了称为提皮卡(Tipica)的乐队,举行定期音乐会,1951 年录制一套称为"迷人"的唱片以后,声名卓著,从此成为世界知名的轻音乐的指挥家和乐队。

曼托凡尼的乐队很有特色,他追求优美的弦乐的漂亮音质。他

的乐队由 41 人组成，但其中有 28 个弦乐器，演奏者都是弦乐演奏的佼佼者，曼多凡尼在 1951 年使用了一种称为“弦瀑”(Cascading String)的手法而轰动一时。这种手法是把小提琴分为三群，从高音到低音逐渐把声音加重，最后形成一种低沉而深厚的音响，这种音响有如瀑布从高处奔流而下，令人心旷神怡，利用这种音响使弦乐和喧闹的热烈的音响相对峙，弦乐高回低转，得到非常动人的效果。这种美妙的弦乐音响，被称为“弦瀑声”(Cascading Sound)，很值得我们研究。

由于曼托凡尼多年来从事音乐事业的贡献，1957 年获得了英国广播界最高名誉的伊博罗·诺贝罗奖(Iboro Nobero)，1958 年被英国女皇邀请在御前演奏。对我们来说，曼托凡尼最有意义的地方是他为提高轻音乐的艺术性方面所作的努力。

与曼托凡尼同时代影响较大的另一位怡情音乐的重镇是活跃于美国的加拿大籍的帕西·费斯(Percy Faith 1908—1976)。

帕西·费斯和曼托凡尼同样，从小学习小提琴和钢琴，早在 11 岁就在托仑多的爱奥拉·菲利卡剧场为无声电影演出衬托钢琴演奏。15 岁时在托仑多的玛替依大厦作为音乐会钢琴家正式登台。由于偶然的事故，他的手被烧伤，从此断了作为钢琴演奏家的愿望，开始了作曲指挥和编曲的工作。

帕西·费斯的音乐首先在加拿大得到热烈欢迎，1933 年期间，他曾在加拿大广播电台担任主持了《费斯的音乐》音乐专栏，曾连续广播了七年。这个音乐节目在 1938 年通过美国的 NBC 向全美广播，同样获得成功。费斯后来定居美国并获得了市民权。在美国，他的作曲和改编的才能得到充分发展，他录制的许多唱片中有不少都成为很受群众欢迎的金唱片。费斯晚年主要从事于电影和电视剧的配乐工作。

如果拿费斯的音乐和曼托凡尼的音乐相比，可以看到两人的风格截然不同，他的音乐更富有现代感，其原因是他经常寻找新的

音响和节奏。他在1959年就大胆地把当时还出现不久的摇滚乐的强烈节奏应用到自己的音乐中去，而在70年代的作品中则喜爱采用现在的迪斯科音乐。

英美的通俗器乐音乐拥有大量听众，光在美国就有六万多个拥有正规编制的交响乐团，但大都是演奏半古典音乐(Semi-Classic)的。20世纪50年代是通俗乐队音乐盛行的时代，今日活跃于舞台的通俗器乐乐队，大都是从这个时期开始的。在今天继续活动有一定影响的乐团有比利·伏恩(1919— billy Vaughn)、吐蒂·卡玛拉塔(tutti Camarata)、积奇·格里逊(Jackie Gleasson 1916—)、李·康尼夫(Ray Conniff 1916—)、弗兰克·查克斯费尔德(Frank Chacksfield)等。

在英美的通俗乐队中，除上述知名乐队外，还有不少以突出某种乐器为中心的乐队，由于形式新颖、富有特色，很受群众欢迎。例如爱兰多公爵大乐队(Duke Elander grand Orchestra)和101弦乐队都是以弦乐为中心的乐队。这两个乐队和曼托凡尼同样，有非常优美的音质，他们的录音制作很值得我们研究。

爱兰多公爵大乐队喜爱新合成的录制方法，即在录音时，把弦乐器组和管乐器组放在大厅中录音，使他们得到优美柔和的音质，而节奏性的打击乐器组则在录音室中进行，这样可使节奏性乐器得到明朗澄沏的音质。这种录制方法随着多频道多功能的录音器材的不断进步与革新，而逐渐变为不必要或退居次要地位了。

至于101弦乐队的特色，则是在录音组织上的特殊性。这个乐队是由美国洛杉矶亚莎雅唱片公司社长阿尔查曼(Archaman)领导的团体，他在录制音乐时邀请了许多古典的优秀的弦乐演奏家集合起来录音，他们只在录音室或演奏厅中录制音乐，而不作公开演出，编曲者和指挥者系根据录制的内容和计划而变动，并不固定。由于这个乐队系由名家组织起来，有优美的音响和精湛的技艺，得到许多听众的喜爱。101弦乐队常在欧美，特别是在英法录

音，所以有较浓厚的欧洲色彩。

同样，在英美的通俗音乐中，还有以钢琴为中心的乐队。例如龙尼·阿德里希(Ronnie)、卡门·卡瓦拉罗(Carman Cavallaro)和罗渣·威廉斯(Roger Williams)等。

龙尼·阿德里希生于美国，自幼学钢琴，4岁登台演奏，后入基尔德霍尔音乐院学习作曲、音乐改编以及多种乐器演奏，毕业后，从古典转向通俗音乐的演奏，在电台、电视台演出，很受听众欢迎，在演奏会上，也拥有许多听众。

龙尼·阿德里希的成功和吸引人的地方，是他在录制音乐时，通过自己两次独奏的立体声处理，构成双钢琴和乐队的风格。他曾和伦敦节日管弦乐团合作，录制了许多精美的唱片，他的指触辉煌而有力，独树一帜。他演奏的内容和题材大多取自古典的传统音乐、电影音乐以及时尚流行的通俗音乐。由于使用双钢琴，常给人以新型钢琴音乐的印象。

在通俗器乐演奏中，也有不少以独奏为主的艺术家。例如钢琴方面的罗渣·威廉斯(Roger Williams)、乔治·祖文(George Jouvin)；吉他方面的克劳德·齐阿里(Ciaude Ciani)和尼尼·诺索(Nini Noso)等，其中以罗渣·威廉斯特别知名。

罗渣·威廉斯1926年出生地涅普拉斯州的奥玛哈。3岁学钢琴，4岁学作曲，成年后在阿依达荷和多列依夫大学学古典音乐，又入朱里亚音乐院学钢琴，后醉心于爵士音乐。1954年由于改编了名曲《枯叶》，得到金唱片奖，成为热门的作曲家，博得美国听众的热烈欢迎，并有“Mr. Piano”(钢琴先生)的号称，他的钢琴演奏有极为精湛的技巧，以纤弱、灵巧而华丽的钢琴风格独树一帜。

通俗器乐独奏家大都系专业出身，有很好的专业基础，由于他们参与了通俗音乐的演奏和创作，开拓了通俗乐队音乐的领域，提高了通俗乐队音乐的格调，既是古典与通俗音乐的桥梁，又预示着通俗器乐音乐发展的宽阔前景。

六　意大利和西班牙的流行音乐

意大利和西班牙的流行歌舞是世界知名的，意大利的歌曲非常丰富，素有“歌之国”的美称。的确，人们跑到哪里都可听到“明月照海洋，银星满长空”那知名的歌曲《桑塔·露契亚》的优美声音。像意大利那样有如此丰富优美而明朗的旋律的民族并不多见。意大利位于南欧，毗邻阿尔卑斯山，又是一个三面环水的半岛之国，所以歌颂南国明媚风光的歌曲、骑马越过山坡的赶马调、以及水乡之国的船歌和渔夫之歌等都特别多。此外，和其他国家一样，爱情歌曲总是占了很大的比例。

同样，西班牙则以舞知名。人们一说到西班牙，就会想起那些黑头发、黑眼睛，穿着绣花黑长裙的女舞蹈演员手拿响板，热情而奔放地击节而舞的情景。

意大利有许多为男高音歌的民歌和流行歌曲，这和俄罗斯形成强烈的对比。在俄罗斯，由于过去希腊正教曾禁止使用乐器，所以合唱团的低声部经常需要用浑厚的男低音作支持。再加上俄罗斯不少音乐的忧郁、沉重，俄罗斯的气候和人民的体质，所以男低音和为低音演唱的歌曲特别多。与此相反，意大利的音乐、意大利的气候和民族性格，使意大利的男高音和为男高声演唱的歌曲特别多。

在意大利经常有各种各样的声乐比赛，不但有古典的，也有民间的和流行的比赛，其中有称为“岩洞山麓”(Piedigrotta)的歌曲比赛，每年 9 月在拿波里举行。通过这个比赛，出现许多非常优美的新民歌和流行歌曲，许多作曲家从这个节目中得到丰富的创作灵感和旋律的源泉，有不少知名的意大利流行歌曲正是通过这个比赛而走向世界的。意大利的流行歌曲统称为 Canto Popolare 或 Canzonetta，如果拿意大利的流行歌曲与法国的流行歌曲相比，法国的较纤细含蓄，更适合室内演唱，而意大利的较为奔放明朗，带

有室外性。

意大利在 1861 年统一之前，曾分为伦巴地(Lombadi)、皮蒙特(Piemonte)、托斯卡那(Toscana)、康帕那(Compagna)和拿波里(Napoli)。每一块地方都有不少代表性的民歌，其中以拿波里歌曲最为著名。我们通常听到的意大利民歌，例如《桑塔·露契亚》(Santalucia)、《我的太阳》(O Solemio)、《重归苏莲托》(Torna a Surriento)等都是来自拿波里。这些歌曲旋律优美，热情奔放，很能发挥声乐歌曲的特点，大都用拿波里方言演唱。这些歌曲的作者大都可考，属于新民歌的范畴，由于它早在半个世纪前就在世界各地传唱，有着流行歌曲的共同特点，所以一向被看作是流行音乐(歌曲)的重要组成部分。声乐家尚家骧同志曾这样描摹拿波里的歌唱："那里的人们热情坦率，豪放不羁，爱喝红酒，更爱歌唱。在街头，在酒店里，在窗下，时常可以看见青年们拿了六弦琴或曼陀铃弹唱酒歌、恋歌或小夜曲。意大利文艺复兴的艺术气质还有小部分遗留在这些可爱、天真、热情的人们身上。他们歌颂着海洋、歌颂着爱情、歌颂着自然、歌颂着光与热的赋与者——太阳。几乎每条街上的鞋匠或理发师都是个很好的男高音歌手，无论在劳动或喝酒的时候，他们都大声地、热情地歌唱着"。(引自尚家骧编译的《意大利歌曲集》序)

意大利的新民歌(流行歌曲)很早就和专业音乐结合在一起，1600 年前后歌剧最早在意大利产生的时候，歌剧就运用了民间的流行音乐。在今日，歌剧演员演唱新民歌特别是拿波里歌曲已是司空见惯的事了。不过演唱歌剧和演唱拿波里民歌，在风格上是很不同的。拿波里歌曲在演唱时非常自由，使用许多较夸张的渐强渐弱音、偷换节拍(Tempo Rubato)和幅度较大的滑音(Portamento)等。今日许多有名的歌唱家，特别是男高音歌唱家例如卡鲁索(Caruso)、斯基帕(Schipa)、斯苔芳诺(Stefano)和帕伐洛蒂(Pavarotti)，虽然使用了美声唱法的技巧，但是由于能掌握拿波里

歌曲的风格，得到世界的公认和欢迎。当然，如果与真正的拿波里地方歌手例如著名的马西莫·拉尼艾里(Massimo Ronieri)等的演唱来相比，仍然有很大的差别。前者因为以美声唱法(Bel Canto)为基础，所以声音的宽广丰满和嘹亮，是一般拿波里歌手所不可比拟的。但后者由于很重感情和语言的抑扬顿挫的结合，听来特别亲切感人。但是不管哪种唱法，都追求健康明朗的格调、语言和声音的美，以及优美的旋律线条，都有着真情实感，因而能达到同样的艺术感染力。意大利专业歌唱家演唱拿波里歌曲，为我们提供了一条极好的经验，也就是说，他们除演唱歌剧以外，也演唱一些群众喜闻乐见的通俗歌曲。但是在演唱这类流行音乐时，不一定放弃原有的美声唱法的技巧，而是可以用高度的声乐技巧去丰富流行音乐，决不是在结合的同时降低自己音乐的格调和去破坏自己优美的声音。在这方面，我们有不少歌唱演员做过一些类似的尝试，往往是以失败而告终，其原因大都是因为演唱时只注意声音而不注意感情，特别是没有细致深入地研究和分析歌曲风格的缘故。有人以为唱个流行歌曲是轻而易举的事，这是很错误的。因此，意大利声乐家用美声唱法演唱拿波里歌曲的经验，对我们是很有启迪的。

在南欧的另一个国家西班牙，和意大利一样，有着极为出色的民间音乐和流行音乐。这个国家在8——15世纪末曾受阿拉伯人较长时间的统治，它的音乐也有明显的东方特色，例如东洋风格的音阶、富有装饰性或说唱性的旋律、异国情趣和强烈的感情。和意大利的“歌之国”不同，西班牙却是个热爱舞蹈的民族，它的民歌和流行音乐总是和舞蹈的节奏结合在一起。但除此以外，西班牙音乐(包括流行音乐)还有另外一些特点。西班牙音乐在摆脱阿拉伯人统治之后，曾受欧洲各国(英、法、尼德兰)特别是意大利的影响，所以有人说西班牙音乐的最大特色是使东方风格的旋律、本土的舞蹈和欧洲的和声三者结合在一起的音乐。

西班牙的舞蹈音乐非常丰富，例如阿拉贡(Aragon)、那瓦拿

(Navara)地方的霍塔舞($\frac{3}{4}$拍)、安达路西雅热情奔放的凡丹戈(Fandango $\frac{3}{4}$拍)以及与此相似的波列罗(Bolero)。还有妖艳泼辣的玛拉奎那(Malaquena)、塞维利亚的塞基地利雅($\frac{6}{8}$拍)等都是众所周知的西班牙舞曲。这些舞蹈都喜欢用响板(Castanetto)和来自东方的民族乐器——吉他伴奏,节奏感非常强烈,很有特色。而随舞而歌的流行歌曲也别具一番魅力。许多西班牙流行歌曲,虽有各种各样的曲名,但这些流行歌曲的音乐本身,基本上都是与舞曲密切联系的。

值得注意的是西班牙流行音乐经常使用吉他弹唱的形式。早在17、18世纪的西班牙,吉他就非常盛行,这乐器起源于亚洲,中世纪摩亚人移居欧洲时传到西班牙、意大利、葡萄牙等南欧国家,特别在西班牙扎下深厚的根基,与当时的琉特琴一样,成为在钢琴发展之前的主要独奏和伴奏的乐器。在西班牙有各种类型的吉他,其中还有与琉特琴混合起来的乐器。吉他在西班牙早期发展中爱用四弦,16世纪时用五弦,自18世纪末至今天,一般使用六弦琴,但在专业音乐中常有七弦、八弦或十弦及其他类型。在今日的西班牙、意大利和中南美洲,由于吉他的久远历史和群众性,现在被看作西班牙民族乐器之王。

正由于西班牙吉他的悠久传统,因而它演奏的内容非常广泛,既有古典的吉他(其实就是属于古典音乐),也有弹唱的吉他(流行音乐)。但是由于古典吉他在西班牙有着深厚的基础,所以也影响到弹唱。西班牙弹唱的吉他伴奏追求更丰富的技巧和表现力,这一点对我国喜欢弹唱的音乐爱好者来讲,也是一条很好的经验。这就是说,弹唱必须学习古典吉他,有了这个基础,才会使弹唱变成艺术,而不是停留在一般的娱乐上。

在意大利和西班牙,除了以上这些与民间联系密切、很有民族

特色的一种流行音乐之外，还有一种国际性的流行音乐和有国际影响的歌手。像意大利的《在沙中消失的泪》、《月影拿波里》、《阿尔地利雅》等歌曲，曾在国际舞台上流行一时，也出观过一些颇有影响的女歌星，如米那（Mina）、米尔芭（Milba）和玛尔切拉（Maracera），以声音优美、富于节奏感和有宽广的力度变化等见胜，而在摇滚乐的分野，较有名的有阿尔提与梅斯提爱里（Artre e Mestieri）等乐组。

但在意大利流行音乐中，在乐队方面最值得研究的，首先要算“斯提芬舒拉克斯与多里安之声”乐队（Steven sharacks and Doria Sound）。

这个乐队的特色是把自己写作的通俗音乐，用古典风格的乐队来演奏，在这结合的同时，还加上非常抒情的钢琴和有特色的节奏乐器，他的乐队格调高雅，华丽而不浮夸，给人以独特的魅力，此外，在演出时喜爱结合其他艺术，例如加上电影、舞蹈或是大合唱，这样不仅在听觉上，同时也在视觉上给人以充分的美的享受，这个乐队可以说是“怡情音乐”的进一步发展。

另一个较有影响的是丹尼尔·先塔克路兹乐队（Dan iel Sentacrt Ansemble）。先塔克路兹本人是个鼓手，只有30余岁，他乐队的编制规模很小，但这个乐队有着鲜明的个性，其特色是变化丰富多采，时而庄严时而轻快，乐队音乐常使用来自南美的森巴（Samba）和把森巴和北美的爵士结合起来的巴萨诺瓦（Bassa Nova），节奏非常吸引人，他最有名的曲子是《悲哀的索列阿托》和《在诗中生长》。前者于1974年在意大利的“热门音乐”中夺得第一位。

此外，年青的古阿尔地阿诺·德尔·法罗（Guardiano del Faro）写了许多动人的歌曲，他在1940年曾就学于米兰音乐学校，他的《你独自一人》、《微笑的麦尔卿》、《眼前云烟》等歌曲在世界各地广为传唱。

在流行音乐独奏方面，意大利有尼尼·罗索（Nini Rosso）

(1927)这样杰出的小号独奏家,他曾受美国爵士音乐的先辈阿姆斯特朗(Amstrong)的影响,组成托里诺·迪克西乐班演奏爵士音乐,第二次世界大战后他曾到欧洲、日本、印度各地演出,受到热烈欢迎,他的演奏优美抒情,经常带有一些忧郁和哀愁,非常动人。1962 年录制的《晚霞中的小号》和 1965 年录制的《夜空的小号》等唱片,至今仍很受欢迎。

在西班牙流行音乐中,享有世界声誉的乐队不多,较有意义的是生于阿根廷,1962 年后定居西班牙的瓦多·德·洛斯·里奥斯(Waldo del los Ries 1934～1977)。年青时,他曾受过正规的音乐教育,25 岁时在南美享有盛名,1958 年由于电影音乐创作得到国际奖赏,1973 年他把贝多芬的《第九交响乐》第四乐章加以改编,由米格尔·里奥斯演唱,称为《欢乐的交响曲》在世界流行,他用乐队演奏的《爱啊!永远》、《八首伟大的交响曲》都是使用流行音乐与古典音乐结合的方法,取得很大成功的作品,瓦多把流行音乐和古典音乐结合的经验,值得我们重视,这样做可以缩短古典与流行音乐的距离,为更广大的群众欣赏古典音乐,架起桥梁。

在西班牙还值得一提的是传统音乐戏剧萨苏爱拉(Sasuela),这是一种很有民族特色的轻松活泼的喜剧或闹剧,通常为一幕的戏剧结构,剧中有对话,接近于德、奥的歌唱剧(Singspiel)和法国的杂耍剧(Vaudevill),这种音乐戏剧在近年来,愈来愈多使用现代流行歌舞,因而已逐渐和流行音乐合流了。

七　法国的"尚松"与通俗乐队(2)

法国流行音乐除"尚松"外,最有意义的是在第二次世界大战后发展起来的通俗乐队音乐,其中又以"怡情音乐"(参看第六期)方面的四大家:F·普赛尔(Frank Pourcel)、R·勒菲孚尔(Raymond Lefevre)、P·摩里雅(Paul Mauriat)为代表。

普赛尔的乐队是一个格调高尚、以丰满优美的音响见称的团

体，属于半古典(Semi-classic)风格。普赛尔1913年生于法国南部的马赛。7岁学小提琴，后入马赛的国立音乐学校，以优等成绩毕业。毕业后曾在马赛歌剧院乐队中演奏小提琴，后在奥迪昂电影院及音乐厅乐团担任指挥，曾与著名情意派歌手L·布瓦耶合作，在她的乐团任小提琴手。

1952年他组织了“弗兰克·普赛尔大乐队”。这乐队并非是一般的以现场公开演出为主的乐队，它集合了巴黎音乐院和大歌剧院许多第一流演奏名家进行录音制作。以唱片与听众交往。由于乐队成员有极高的水平，它的音响特别优美动人。1956年普赛尔大乐队录制的唱片获得ADF唱片大奖，从此青云直上，接二连三地获得许多奖赏，如1957年获得巴西唱片大奖，1968年获得委内瑞拉的金唱片奖，1968年获得墨西哥的金唱片奖，1969年又在法国得到ACC唱片大奖。至此普赛尔的乐队名符其实地成为法国具有代表性的、优秀的通俗乐团。当时默默无名的R·勒菲孚尔和P·摩里雅曾是这个乐队的成员。

普赛尔以后，在法国较有影响的乐团是R·勒菲孚尔。他于1929年出生于法国北部的卡列。1948年入巴黎音乐院学长笛和钢琴。在学校期间热衷于通俗音乐。毕业后与法国爵士音乐著名黑管手U·罗斯坦(Ubel Rostand)相交甚笃，加入了他的乐团演奏钢琴，以后又参加了B·伊尔达乐团，到欧美各地巡回演出，1956年他自己组织了大乐队，他出色的改编和伴奏立刻引起听众很大的兴趣。特别是在盛大的“金玫瑰节”尚松音乐比赛会上，他的乐队作力主要伴奏乐队，博得极大声誉。除Y·蒙当外，可以说当时所有名歌手都邀请他的乐队作伴奏(因为蒙当不喜爱现场演出)。1958年他根据G·贝柯的歌曲《雨天》改编的乐曲，录制唱片后，受到广大群众热烈欢迎。1963年录制的《玫瑰色的心》在当年流行音乐榜上名列前茅。不久他根据《西巴女皇》的改编曲，为他带来更高的声誉，从此他在法国得到稳定的地位。勒菲孚尔的音乐创作和

改编，既有现代音乐那种灵活而富于变化的特色，又有古典的端庄高雅的格调，他还擅长根据不同的题材内容采取不同的风格和手法来处理。

和勒菲孚尔同样出身于巴黎音乐院的卡拉维利，在法国通俗音乐乐队中，被称为法国的第四号势力。他在1930年出生于巴黎，17岁入巴黎音乐院学习，毕业后，主要为“尚松”歌手伴奏，其后自己组织了“卡拉维利魔法弦乐团”。卡拉维利法语系指“四桅帆船”的意思，这是因为他的乐团以弦乐为中心，团员用弓演奏时犹若一叶轻舟，随波荡漾，非常优美。卡拉维利的乐队成员水平素质都很好，在配合默契上尤为出色，再加之以卡拉维利本人是意大利血统，因而意大利的那种明朗而富于歌唱性的风格也成为乐团的特有风格，博得广大听众的喜爱。

法国通俗乐队音乐，除以上三大乐团外，实际上最有世界影响的是被称为“怡情音乐的使者”的保尔·摩里雅。

保尔·摩里雅1925年生于法国南部的马赛，10岁入巴黎音乐院，受过良好的正规的音乐教育，17岁时组织了乐团，后来又组织了保尔·摩里雅大乐队。1966年他所写的歌曲《爱的信念》在歌曲比赛会上，由M·玛秋演唱得奖后，名声日噪，1968年他把维基在欧洲声乐曲比赛会演唱获得第四名的歌曲《爱情是蓝色的》改编为乐曲，录制唱片后，风靡一时，不但在法国，而且在欧美都受到极大欢迎。这首改编曲在美国流行音乐榜上，曾连续八星期占了第一位，同年，这个录音获得了ACC唱片大奖。

保尔·摩里雅的乐队之所以受到群众的特别欢迎，是因为他把过去“怡情音乐”的观念大大扩展了。他的演奏比前三者更具有时代感。他既保持优美悦耳而又非常流畅的旋律，又有紧张激越的节奏感，再加上他很强调段落的鲜明对比性，因而能做到雅俗共赏，对习惯古典音乐的听众和对喜爱迪斯科的青年听众，同样具有强大吸引力。他的改编曲取材很广，从电影主题歌、城市流行歌、拉

美和西班牙的情歌直到日本的风情曲;从恬静的圣诞音乐到强烈的摇滚乐和迪斯科,都被他用作改编的素材。

法国通俗乐队音乐在乐队的处理以及录音制作方面,都积累了不少经验。

保尔·摩里雅的乐队编制,弦乐用10把小提琴和1把中提琴,但不用大提琴。他认为这样可以突出弦乐高音部的音响,它既加强了旋律性和增加了透明度,又获得优美的音色。勒菲孚尔的乐队编制则强调整个弦乐的优美与平衡,他沿用了第一、二小提琴、中提琴、大提琴的四重奏组(6、5、2、2把),录音时则增加倍大提琴,他认为并非所有通俗音乐,都要加上定音鼓,例如《降雪》的乐队,就没有定音鼓。

几个乐团在配器上都反对简单的模仿,他们喜爱电子琴,但认为:电子琴不能代替乐队,每个乐队都应该有自己独特的配器方法。

在录音制作上,法国几个著名的通俗乐队,都非常严肃认真,例如,勒菲孚尔录音时使用有40个话筒通道的调节器,24通道的录音机,再通过二声道的主带(Mastertype)来合成。在录音时很注意主旋律与副旋律的平衡,主奏乐器与助奏乐器的平衡。在节奏乐器群中,特别注意吉他与钢琴的平衡。此外还很注意残响的增减以及节奏的力度变化。因此在录音时他要求"乐队以弦乐为中心,残响虽可处理得深而广,但切不可失去作为主要效果的弦乐器的真实感,……"他在现场录音制作时还使用各种方法使话筒有优良的隔音。当然,以上许多要求,在80年代的今天早已是录音中司空见惯的技法,何况今天已有自动隔音的话筒装置以及各种各样的电脑操纵,然而早在十数年前他们就已提出这类要求和改进意见,这种认真严肃的态度有助于我们纠正那种认为流行音乐的创作和录制是顺手拈来的错误看法!

八 德、奥的流行音乐

在欧洲大陆，德、奥的流行音乐同英、法一样，具有世界影响，而且，从某种意义上说，奥地利的流行音乐，还是近代流行音乐的先驱。

凡是到过维也纳的人，都会有一个共同的感觉，那就是没想到约翰·斯特劳斯父子和维也纳圆舞曲，在奥地利人民生活中占有如此高的地位。

在维也纳，位于维也纳河和舒伯特路与贝格路中间的中央公园，是每个旅游观光者的必经之处。它不但以“维也纳市民休憩之处”而知名，而且还以多座精美的音乐家雕像而引人入胜。在公园的中心地带，最令人触目的首先是那座优美而富有艺本性的小约翰·斯特劳斯的巨大雕像。这是一个以挺拔、潇洒的姿态在演奏小提琴的全身雕像。衬托着这个优美的雕像的，还有一座刻有青年男女在河流中戏谑的环形浮雕拱门的背座。游客经过这里，莫不为这精美的艺术品而惊叹不已。公园内还有一个称为“库阿沙龙”的音乐咖啡厅，夏天在室外、冬天在室内经常演奏舞蹈音乐，主要是维也纳圆舞曲和波尔卡舞曲。据说这里也是约翰·斯特劳斯父子生前经常演奏的地方。中央公园的约翰·斯特劳斯栩栩如生的雕像，充分说明奥地利人民对这位音乐家的热爱，也好象在说，流行音乐确有它的艺术价值和它的永恒意义。

与雕像同样使人叹为观止的是演奏维也纳圆舞曲的舞会。特别值得一提的是国立歌剧场的舞会。国立歌剧场通常以每年 9 月 1 日起至来年的 6 月 30 日为一“乐季”。在这个期间内，每日不间断地上演歌剧和舞剧。唯一例外的是每年在这里举行一次以维也纳圆舞曲为中心的规模巨大的舞会。逢到舞会，剧院不但停演歌剧舞剧，还把剧场全部座席拿掉，在座席和舞台之间铺搭上地板，使舞台与座席连在一起，构成一个巨大的舞池。惯例是，舞会开始时，

由 100 对穿上黑色燕尾服和白色纱裙的青年男女翩翩然跳起维也纳圆舞曲，之后，整夜演奏舞蹈音乐，主要是维也纳圆舞曲和波尔卡，供来宾舞蹈。参加者有六七千人之多，每人都穿着盛装和夜礼服。这次舞会虽说只要有票、服装整洁者，皆可参加，但实际上，票价极为昂贵，如果不是达官贵人或有特殊身份的人是难以问津的。据说维也纳歌剧院每年总是亏本，唯有这一天才能赚钱，因此有人说："歌剧院乐季三百天，唯有这天无赤字，全托约翰·斯特劳斯的福！"

在奥地利，其实早在约翰·斯特劳斯之前就出现了流行音乐。维也纳古典乐派的海顿和莫扎特也好，贝多芬也好，浪漫派的舒伯特也好，都曾为维也纳的文娱场所写过许多舞蹈音乐。不过真正成为一种潮流对世界产生影响的，却是 19 世纪以后，以兰纳、约翰·斯特劳斯父子等人的舞曲、轻歌剧为代表的通俗音乐。

19 世纪维也纳的舞蹈热是令人难以想像的。曾参加莫扎特的《费加罗的婚礼》世界初演的爱尔兰男高音迈克·凯利，在 1826 年写的回忆录中曾谈及维也纳人的跳舞热，他说："在我全盛期，维也纳市民象发了疯似地跳舞，临近狂欢节，到处都荡漾着明朗的气氛……维也纳淑女们的舞蹈热，对狂欢节假面舞会的狂热心情，如火如荼，不管她们碰到什么事情，总舍不得她们所喜爱的娱乐。圆舞曲非常流行，甚至为照顾临近产期仍然要外出跳舞的女性，还准备了救急的特别产房。"凯利一面啧啧称赞维也纳淑女们的优美，一面说："对我来说，从晚上 10 时到早上 7 时那无休止地团团转的圆舞曲，不论看着和听着都使我完全疲沓了！"法国的新闻记者报导小约翰·斯特劳斯时说："他写了 200 首以上的圆舞曲，非常受人欢迎，在欧洲到处被演奏和歌唱，不论穷人或贵族都哼着，或尖声歌唱。乐队也好，街头乐师也好，都演奏着圆舞曲，不论在街头、舞会、庭园或剧院都响着圆舞曲的声音，跳着舞的维也纳人搂着他叫道：'斯特劳斯万岁'。整个欧洲与之呼应，也叫道：'斯特劳斯万

岁！'"

究竟什么原因使圆舞曲能有如此大的吸引力？

首先是它的乐观主义精神。人民是热爱生活的，维也纳人是这样，世界各国人民也是这样，尽管人们各有各的艺术爱好，艺术家根据自己的趣味选择各种各样的题材，悲剧的、喜剧的、抒情的或幽默的……，而乐观主义的健康明朗、热情奔放的艺术也许是最容易得到广大群众普遍的喜爱，斯特劳斯的音乐正是这种艺术的代表。

其次，斯特劳斯的音乐，具有流行音乐所有的优点：优美通俗的旋律、主动而富于变化的节奏、简炼清晰的形式结构，与群众交流的演出形式（在斯特劳斯的音乐中则是与舞蹈结合，群众在舞蹈的自娱中享受音乐）等……。谈到旋律，斯持劳斯完全可以与舒伯特、罗西尼、肖邦、德沃夏克、柴可夫斯基等"旋律家"并列；在节奏上，是如此丰富，以至柏辽兹在当时的报纸上，撰写了很长的论文专门论述斯特劳斯与节奏的关系。柏辽兹在他的"回忆录"中特别指出在斯特劳斯的圆舞曲中引进"复合节奏"对欧洲音乐所产生的重大影响，他还认为贝多芬使用这种节奏的结合，虽增加了作品的魅力，但只影响了少数听众，而斯特劳斯的魅力却是面向广大听众的。

斯特劳斯的音乐无疑是通俗的流行音乐，但他没有忘记追求更高的艺术性。他大量吸取古典传统的经验，例如交响乐队丰富的配器法、古典音乐的结构的统一与变化的原则，例如他所写的维也纳圆舞曲，并非民间的圆舞曲的简单反复，而是有很大的艺术加工，通常由五段圆舞组成，有引子、有结尾，各段圆舞曲有对比、有反复、有高潮、有层次，而且还有丰富的配器。

维也纳圆舞曲的独特风格是约翰·斯特劳斯父子在大量的演出实践中建立起来的。关于斯特劳斯父子艰辛的演出记录，是令人震惊的，一份记录中谈到老斯特劳斯的演出日程，"在法国 91 天中

演出了 86 次，而在英国的 120 天中则演出了 72 次，工作如此繁重，待他回到维也纳时像死人一样！……”

作为奥地利的代表性的流行音乐的另一体裁，则也是以小约翰·斯特劳斯为代表的维也纳轻歌剧。这种歌剧也应用大型的正规的管弦乐队，和正歌剧同样严格划分人声的声部，但它和正歌剧的风格完全不同。它通常取材于民间日常生活，内容大都是人生常理、幽默的社会事件，其中不乏浪漫的爱情故事和政治讽刺的喜剧。他不大使用高难度的大型咏叹调，而喜爱使用易懂易唱的通俗小曲；它不但使用对白，而且常使用诙谐的俚语；它的伴奏和音乐的节奏大都来自当时流行的舞蹈音乐，特别是圆舞曲和波尔卡舞。

早在小约翰·斯特劳斯之前，苏佩已经写了三十余部轻歌剧，其中以《波卡楚》、《美丽的加拉提亚》、《诗人与农夫》等最为知名。斯特劳斯则除了写包括《蓝色的多瑙河》、《维也纳森林故事》、《春之声》、《南国的蔷薇》、《加速度》、《艺术家的生涯》、《皇帝》等 400 首以上的圆舞曲外，还写了《蝙蝠》、《吉普赛男爵》、《威尼斯之夜》、《女王的手绢》等 20 多部轻歌剧。

小约翰·斯特劳斯的圆舞曲、轻歌剧以及其他轻音乐虽然有高度的艺术性、有乐观主义精神，特别是具有流行音乐所固有的种种吸引人的特点，但也有不少作品反映他的享乐主义的思想。1848 年，由于哈尔斯堡王朝专制政治的压迫，人民渴望得到自由与平等，终于在维也纳发动了“三月革命”。从 3 月 12 日开始，经过各种斗争和流血，到 11 月 1 日革命失败，人民自由的希望被镇压下去，虽然皇帝费迪南一世退位，梅特涅被驱逐，费迪南的外甥费兰茨·约瑟夫一世即位，但除此以外，维也纳又回复到“三月”以前的情况。在三月革命初，小约翰写了许多拥护革命的流行音乐，作品 56 的《学生进行曲》、作品 57《里格里奥僧侣的安息》、波尔卡舞曲作品 58《布隆民防队进行曲》以及作品 54 的《革命进行曲》等，讴歌革命。但在革命后，小约翰又随波逐流，和维也纳广大小市民一样，

用享乐主义来逃避社会的矛盾，难怪维也纳人被人们讽刺为装得好象“什么事也没发生过”。作为斯特劳斯的代表作轻歌剧《蝙蝠》，尽管有丰富的旋律，主动活泼的节奏，吸引人的喜剧情节，但它正是这种享乐思想的表现，在第一幕地主爱恩斯坦的妻子罗萨琳与音乐教师阿尔弗列多幽会的场面中，阿在歌唱中唱道：“什么事也没发生过，能忘记那样事情的人是幸福的……”这种“乐天”的态度，在今天也常常被维也纳人自嘲为“维也纳气质”。

在今日奥地利，正如欧洲各地一样，有各式各样的流行音乐，从爵士到摇滚，从摇滚到迪斯科应有尽有，但是维也纳圆舞曲和轻歌剧不但一如既往，盛演不衰，而且在维也纳的几个最有名的歌剧院如“国立歌剧场”、“维也纳剧场”和“民族歌剧场”，特别是后者，至今仍不断上演斯特劳斯的《蝙蝠》、《维也纳气质》，里哈的《风流寡妇》、《卢森堡伯爵》、《俄罗斯王子》、《微笑之国》，米列卡的《乞丐学生》，卡尔曼的《恰尔达斯公主》，它们正像维也纳的橱窗一样，吸引着一批批来自世界各地的维也纳的游客。

和奥地利不同，德国的流行音乐，具有世界影响的不多，可能由于德国具有极为丰富深厚的古典的器乐音乐的传统。在今日几个最知名的流行音乐演奏团都和古典的乐队结合得很密切，这几个乐团是扎克里阿斯(Helmut Zacharias)、缪勒(Warner Miiller)和拉斯特(James Lase)。

扎克里阿斯1920年生于柏林，早年在柏林国立音乐院学习小提琴，毕业后参加了柏林室内乐团。40年代，他对当时流行于欧美的爵士音乐甚感兴趣，并且尝试把自己的小提琴独奏与爵士风格乐队结合在一起，创造出很有特色的通俗乐队音乐，1941年，他录制了一张称为《美丽的今天》的唱片，风靡一时。第二次世界大战后，他率领着自己的乐团，在欧洲各地演出，获得了很大成功。1964年他为奥林匹克运动会写主题歌，从而博得了世界声誉。

扎克里阿斯的乐队最值得我们研究的地方，是爵士风格的乐

队巧妙地和独奏小提琴的结合，它的乐队有独特的音色，被称为“魔法的小提琴”，此外，他较早应用了多重录音手法，因而别有一格。

缪勒乐团的领导者缪勒，同样于1920年生于柏林，早年在汉诺威音乐学院学习，他是一个乐器演奏的多面手，以长号最为知名，他的乐团最初以弦乐为中心，音响柔和甜美，曾用里卡多·汤托斯(Ricardo Santos)之名，后来有很大的改变，使用了大乐队风格(Big Band Style)，并采用了缪勒乐团的名字，除了上面两个名字之外，他还经常根据演奏风格的变化采用其他的名字。缪勒乐团得到世界影响是从他所改编的《采珍珠者》的探戈舞曲开始的。他的改编曲非常有个性，改编的范围也很广阔。其特点是刚柔并置，力度变化幅度较广，在他的一套意大利曲调的改编曲中，我们可以听到在非常抒情而富有歌唱性的旋律下，配着强烈的粗野而不协和的伴奏，给人以新鲜而奇特的感觉。近年来这个乐团较稳定地使用“缪勒乐团”这一名字，它的录音数量很多，说明群众对他音乐的喜爱。

在德国的通俗乐队中，詹姆斯·拉斯特乐队最为有名。拉斯特1929年生于德意志共和国的贝曼市，儿童时代就能无师自通地在钢琴上演奏民歌，引起家族的重视，14岁时入市立音乐学院学习，16岁在贝曼市的舞蹈乐队中演奏低音提琴(倍大提琴)。他比前二人年轻，也更善于吸收现代流行音乐的手法。对爵士和迪斯科兼收并蓄。他特别喜爱在乐队中加上人声的演唱，詹姆斯·拉斯特的乐队，在德国非常流行，得到过许多奖赏。1950年在音乐评论家的选票中他得到德国爵士音乐家第一位的称号，1965年录制的《别停止跳舞》和1966年录制的《恋爱游戏》两张唱片，成为欧美当时最流行的唱片之一。1967年，他的录音再次榜上有名，1968年在德国又得到了“年度的乐队”奖。詹姆斯·拉斯特的音乐在德国是家喻户晓的，可以说在德国家庭中，平均每个家庭都有他的一张唱片，

他的世界民歌和古典传统曲目的改编自得到广大群众的喜爱，给人们带来了温暖与和平。拉斯特很关心他自己的“团体”。他在吕思堡建立了一座“休憩中心”，供团员创作和活动。他说：“如果从团结友爱以及我们对自己的音乐理想的信心来说，我已拥有一个世界最佳的乐队了！”

十一　结束语　流行音乐的冲击波

《上海歌声》自 1985 年 1 月开始，刊登了 12 期的轻音乐讲座，到此暂告结束了。流行音乐是一个极为复杂的问题，需要深入探讨。我的观点，在这 10 多期的讲座特别是第 1 期的“不可阻挡的历史潮流”以及第 2 期的“污泥浊水与潺潺清流”中，已基本阐明了。在这一年来，历史上流行音乐的时起时伏、四起四伏的发展公式，看来仍然在重复着，半年前，从把流行音乐和酒巴间的黄色音乐之间划上一个等号，改变为“群众文化水平低，只要不过份，就让他们搞搞”，在表面上好象前进了一步，但近半年来，对流行音乐的歧视又以“别让流行音乐进音乐厅”、“流行音乐把我们冲垮了！”等不同的语言和形式表现出来。

“流行音乐把我们冲垮了，冲掉了古典音乐、冲掉了民间音乐、冲掉了革命音乐……”很快又把流行音乐推向反面去。

如果从近年来音乐舞台上某些格调低下的流行音乐的演出来看，流行音乐冲击了一切的提法好象是对的，但是如果仔细分析就难以令人同意，拿代表古典音乐的两个方面：交响管弦乐和歌剧为例，几十年来，它并没有真正站起来过，多少年来，交响乐只能演出二三场，总是千百个老面孔的听众，只因为当时没有流行音乐，所以显得特别鲜艳，并非繁荣昌盛。在上海，贝多芬的《第九交响曲》，30 余年未敢排演，直到前两年才第一次排演演出了三场。交响管弦乐队是否要存在，曾经是过去经常争论的话题。1982 年一次有关教育方面的会议，甚至提出除上海音乐学院和中央音乐学院外，

各地音乐院校只设民乐系不办管弦乐系，由此可见，交响音乐本身长时期没有得到培育，并非被流行音乐冲垮。同样，我们的歌剧也是多少年来没有兴盛过。歌剧是外来形式，需要介绍和借鉴，但是解放10余年，刚排了一部《蝴蝶夫人》，便被否定。几年前重演，并没有得到真正支持。去年(1984)排了《卡门》等折子戏，同样遭遇了厄运。歌剧不演，群众根本不知歌剧为何物，音乐院培养的尖子也变为钝子，载誉归来的人才无用武之地。

古典音乐需要做细水长流的大量的基层普及工作和中小学的音乐教育工作。然而，这个环节是非常薄弱的。尽管有些人数十年如一日，搞些讲座，写些介绍文章，然而没有组织的支持，没有统一的计划安排，便犹如车薪杯水，很难奏效。很难设想文化宫、青年宫、少年宫、俱乐部、图书馆、中小学校可以靠一些拙劣的音响装置，就能很好地欣赏长达半小时到二小时的交响曲，抑或三四小时的古典歌剧的。如此种种，可见古典好的音乐并非是被冲垮，而是从未被扶植好。类似的问题同样可见之于民间音乐。

流行音乐冲击了一切的提法是欠妥的，但是流行音乐自身的发展的确存在问题，这特别表现在流行歌曲的演唱中。

正如我们从前几期的叙述中所看到的那样，世界各国的确都产生过许许多多的积极而有意义的作品，其中还有不少与古典音乐同样具有高度的艺术性。它们既能深刻地反映现代人的生活与现实，也起着团结人民和教育人民的作用。20世纪30年代的黑人歌手保罗·罗伯逊演唱的《老人河》，曾唤起多少人对被污辱被压迫的黑人的同情。当日本青年随着歌手唱那《与幻想的翅膀在火焰中消失》的时候，当他们唱到“啊！不要看这样的世界”的时候，这意味着什么？意味着他们不愿重蹈军国主义的覆辙，当军国主义的牺牲品！当60年代美国人民高唱《随风飘荡》的时候，这不正是向帝国主义发动战争的暴行，提出抗议么！在今天，当40个世界著名歌星在美国为非洲灾民募捐义演，唱起《天下兄弟是一家》的时候，难

道我们可以把这种充满人道主义的歌声称为酒巴间音乐吗?

然而,遗憾的是近年来,我们舞台上很少出现这类积极而有意义的流行音乐作品;而低下庸俗的、狂乱怪野的音乐愈来愈多,甚至有些内容很不好的作品也开始传唱,不少歌手仿效欧美和香港、日本某些格调不高的歌星,穿着怪异的服装,留着惊人的长发,追求那种强烈刺激性的台风,翻出所谓"飞绳派"(杂耍般地飞舞话筒线)"拔葱派"(拔葱似地把话筒横来倒去)"滚地龙派"(高潮时在地上翻滚)等花样,这都对流行音乐的健康发展带来妨碍的。如果说当前流行音乐冲击了一切,还不如说流行音乐冲击了自己!

要改变当前的面貌,首先演出者要有健康高尚的格调,要不断地提高自己艺术性,而不是盲目地追求刺激性。欧美有不少优秀的演唱流行歌曲的歌手,希腊的娜娜·莫斯柯尼、美国的琼·巴兹和加拿大的朱地·柯林斯等人的演唱,不论唱什么曲子,总是给人以真挚、高尚的感觉。我们并不反对有些歌手激越的演唱风格,黑人歌手在演唱"灵魂乐"时,常常使用一种直嗓子像呼喊一样的"喊腔唱法"(Shaut)。但这是为了艺术而不是为了刺激听众。在欧美,歌星甚多,他们为了金钱,争名夺利,往往离开了艺术,寻找各种噱头刺激听众,对他们的模仿是毫不足取的,美国在60年代有所谓"迷幻摇滚乐"(Acidrock),它的影响遍及几乎整个摇滚乐界,这种格调的音乐是伴随着吸毒、酗酒、色情的生活事件而发展的,不少歌星都曾陷入这个深渊,被称为吉他大天才的黑人歌星亨德里克斯和著名的女歌旦珍尼·卓别琳都是由于用药太多而导致死亡的。

除了上面的问题,流行音乐的好坏首先取决音乐本身。流行歌曲是声乐曲,它的歌词内容直接影响着听众的思想感情,所以,流行歌曲的歌词内容选择显得特别重要,当前社会上流行的流行歌曲中,有许多是对我们没有什么积极意义的爱情歌曲。爱情歌曲我们不应该反对,然而意义不大的情歌实在过多了!在资本主义世界里,人与人的关系主要受到金钱、虚名和地位的影响,青年人的爱

情往往身不由己焦虑、争夺、迅速变换……成为他们爱情生活的特色。因此，各种各样歇斯特里式的描写爱情的歌曲特别多；又由于在旧社会中许多青年生活动荡不安，漫无目的，因而希望在强烈的音乐中寻求刺激，填补空虚。因此，在爱情歌曲中出现某些不健康的甚至是色情的描写也是必然的。这样的歌曲，都不是我们所应该选择的。正如上几次的讲座中曾经介绍过每个国家都有许多反映人民生活现实、人们的理想和愿望，反映资本主义社会的矛盾，反对帝国主义发动侵略战争、反种族歧视等的歌曲，应首先为我们选择。

流行音乐之为人所不齿，还在于大多数演员不加分析地简单地模仿港台流行歌曲的某些格调不高的唱法。固然，流行歌曲的演唱比较强调结合语调，以情动人，不过份追求丰富的音量和声音的共振，但这并不是说要用一种软弱无力、无病呻吟，甚至矫揉造作的声音来演唱。美国著名的男低音歌手平·克劳斯贝有优美自然和宽广的声音，他是40年代最早使用话筒作为艺术表现的一种手段的演员，他使用轻吟低唱的方法，通过话筒传出感人的词句和内在的情愫，他慎重地处理辅音演唱和APFoggiatura、Mordents和Slur等技巧。遗憾的是今日在舞台上的许多流行音乐歌手只把话筒用来掩盖自己所缺乏的音量或者是用以刺激听众，这是亟需改变的。

其实流行歌曲唱法是多种多样的，许多演员不但不用那种无病呻吟、矫揉造作的唱法，甚至使用古典的美声唱法。法国流行小调(Chanson)中专门有美声派，著名的玛里普里坦诺就是以美声唱法而知名的，她不但使用美声唱法，而且使用了华丽的花腔。日本的二叶百合子，她把原封的民间的浪曲唱法和流行音乐结合，使过去不爱听民间的浪曲的广大青少年也开始热衷于民间的浪曲音乐。意大利的拉里爱里，把民间唱法、流行唱法和古典的美声唱法溶冶一炉，从而使表情幅度变得更加宽广，时而低吟浅唱，时而昂

扬激越。此外，上面所述美国的斯特拉桑、琼·拜兹和希腊的娜娜·莫斯柯尼都是声情并茂有高度艺术性的歌手，斯特拉桑嘹亮的高声区、琼·拜兹透明清澄的音色、莫斯柯尼宽广的气息控制，都值得我们深入研究，他(她)们为我们证明，流行歌曲的演唱方法是多种多样的，决不是千遍一律的软弱无力的风格。

与用声有密切关系的是吐字，过去的流行歌曲之所以能受广大群众欢迎，其中很重要的原因是歌手们的字正腔圆，声声入扣，在吐字中就已蕴藏着相当的艺术性。法国小调的著名歌手皮雅芙和芭勃拉，吐字都非常优美，光是念唱就已显示了充份的艺术的魅力。芭勃拉曾演唱过一首《自由》，这首自基本上是语言念白，用优美的小鼓声来伴奏，它堪为强调吐字和语言美的最好范例，我国不少知名的香港台湾歌手，由于是南方人，不擅长普通话，演唱时形成一种不自然的风格，这是他们的缺点而不是优点，遗憾的是我们许多歌手和群众却竞相摹仿，这只能说明我们的无知。

流行音乐一方面有其强大的生命力，一方面是菁芜并存，需要去芜存菁，积极引导。长时期以来，由于对流行音乐不敢和不善于引导，致使健康的、优秀的流行音乐没有得到应有的介绍，而格调低下的东西反而乘虚而入严重地影响到流行音乐的发展。同样，由于长时间以来对流行音乐的卑视，使作曲家们视流行音乐创作为畏途，青年们找不到我们自己的健康、优秀的作品，只好演唱美国的、日本的和香港、台湾的作品，某些低下庸俗的作品、演唱风格，便随之抬头。流行音乐正如人们所说的那样，“在夹缝中杂乱地生长起来”。

要使流行音乐得到健康发展，关键在于积极引导和大力提倡创作，这是必须引起我们音乐界重视的问题。

选自《上海歌声》1984－1985年

德彪西的音乐语言

沈　旋

克洛德·德彪西是19世纪末、20世纪初最有影响的作曲家之一。他在三十余年的创作生涯里，形成了一种被称为“印象主义”的音乐风格，对欧美各国的音乐思想和音乐创作产生了深远的影响。但德彪西却反对说他是“印象主义”，申言他所追求的只是在音乐中“加进某些新的东西”和“创造一种独特的真实”。他确实使用了许多新的、前所未有的音乐语汇，揭示了一个新的音响世界。在探究德彪西个性鲜明的音乐语言如何形成时，应该概略地看一看他创作的起点和培育他成长的土壤，亦即他所接受的来自音乐与非音乐的、法国与他民族的、历史与当代的影响。

1871年的普法战争以法国的失败告终，激起了法兰西民族意识的高涨。法国的文学艺术家们普遍要求发展民族文化。在音乐领域，向来崇尚德国音乐，特别是在器乐演奏的舞台上，几乎是德国音乐占统治地位。为改变这种状况，音乐家们自觉地、有组织地活动着。这以后直到第一次世界大战，整个社会处于安定状态，有利于文艺的创造发展。很快就看到了成果：西撒·弗兰克和他的学生们，圣·桑、福莱等作曲家和他们的作品，逐渐被人们认识和喜爱。

恢复法国民族文化固有的特性，这对德彪西有很大启迪。他的作品感情真挚放逸，结构精致新颖等等，无不与他不断寻求特有的法兰西式的表达方式有关。

德彪西受过长达12年的专业音乐教育，仅管他反对盲目地学习和刻板地模仿，更不愿将前人总结的经验变成僵死的教条，但仍然接受了严格的学院式的训练，熟悉了古典主义和浪漫主义的音乐文化，掌握了精湛的演奏和作曲技巧。因此，他的创作仍是深深扎根于传统的音乐之中的。他一度进过弗兰克的管风琴班和马斯内的作曲班，古诺对他的天才十分赞赏。据说是由于古诺热心的支持，他才获得1884年的罗马大奖。而在德彪西的求学时代，最受欢迎和最享盛誉的，正是古诺、马斯内、德立勃、托玛这样一些写作歌剧的人，他们抒情、谐美、优雅而略带伤感的音乐，对德彪西的早期风格有显著影响。

80年代末，即德彪西从罗马回到巴黎的最初几年，是他创作发展的关键的时期。在象征主义诗歌和印象主义画派的影响下，逐步形成了他的美学思想与艺术观点。德彪西把这一艺术小圈子看成是法国文学和绘画上最有创新精神的一股力量，他参加马拉美的文艺沙龙，聚精会神地聆听关于艺术问题的讨论；他在画廊里留连忘返，以几乎虔敬的热忱凝望他心爱的画幅。他的乐曲，有不少是受到诗画的启发而作，也使他的音乐富于诗情画意。

特别值得一提的，是他对瓦格纳既批判又吸收的态度。1887年瓦格纳的《罗恩格林》在巴黎演出时，由于他那将歌剧变成一种文字、音乐、色彩的综合物的做法，与象征主义诗人们的主张一致，得到了巴黎艺术界的欢迎。德彪西也成了热情的瓦格纳信徒。1888、1889年他两次到拜雷特去观看瓦格纳的歌，受到了强烈的感染。瓦格纳的和声风格，在他的《波德莱尔的五首诗》中留下了痕迹。当他发展了更有个性的音乐语言，坚持法国的对明晰精确的爱好时，他变得越来越批判瓦格纳的滞重繁复了。

这时，东方音乐为他打开了一个新的天地，提供了新的音响源泉。1889 年，在巴黎举行的国际博览会上，曾演出了一些东方国家的音乐。其中，爪哇的加美龙乐队的演奏，以简练的手法，达到极丰富的效果，深深地吸引了他。加美龙乐队几乎全部由打击乐器组成，包括铃、不同尺寸不同音高的锣、编钟、编鼓等。乐器的性能不擅长表现旋律效果，而以复杂的节奏为其特征。德彪西感叹道："与爪哇音乐相比，帕莱斯特里那的复调简直是儿戏"。

与此同时，李姆斯基·科萨科夫在博览会上指挥演出了一系列俄罗斯民族乐派作曲家的作品，它们色彩绚丽的音响，偏重于使用原色的管弦乐法，给了德彪西深刻的印象。尤其是穆索尔斯基的自由豪放的笔触，不受学院框框约束的大胆创造，不解决的不协和音，接近语言音调的自然歌唱，对德彪西日后的声乐创作，是一种用以抵制瓦格纳影响的因素。

此外，德彪西不仅继承了从法国羽管键琴家直到弗兰克、福莱的传统，也向同时代人沙勃里埃、萨蒂、拉威尔等接受了有益的影响，那怕是细微的乐思，中古的自然调式，东方的五声音阶，民间乐器独特的音响组合，吉普塞和西班牙的歌舞因素，都被他利用来丰富自己的创造。可以说，像他那样承受如此广泛影响的音乐家为数不多；像他那样根据自己的需要，有选择地吸收，最终溶化成一种高度独创的音乐语言的人，更是少有的。

这种音乐语言并非一下子就获得，也不是静止不变的。从一种风格时期转向另一种风格时期，往往并不严格，其中仍有不少对比的因素。为了便于研究，一般可以分成早期（1890 年以前）、中期（1890—1910 年）、晚期（1910—1917 年）。

一　细腻的抒情——早期作品

早年，德彪西还是个主要写作抒情性钢琴小品和歌曲的青年作曲家，他的艺术气质更接近格里格，特别是承袭了法国抒情沙龙

小曲的传统，同时，已开始探索自己的道路。

两首质朴、轻快的《阿拉伯斯克》(1888)，和声的功能性很强，有明确的终止式，调性转换清晰，都是传统的三部曲式结构，均衡匀称，段落分明。此时，已经显露出德彪西艺术特征的某些萌芽。如运用了中古调式，和声较新颖，出现了平行和弦及不协和和弦的平行进行。第二首在旋律写作上吸收了五声音阶的因素，特别是第28～36小节，第100～110小节，五声音阶的运用非常鲜明突出，是作曲家对东方风格的模拟。

《贝加摩组曲》(1890)由《前奏曲》、《小步舞曲》、《月光》和《帕斯比叶》组成。小步舞和帕斯比叶都起源于法国民间，流行于路易十四、路易十五时代的法国宫廷，后被吸收到古典舞蹈组曲中，德彪西的《小步舞曲》与宫廷小步舞典雅的步态和风格相距甚远，但整个音乐比较柔弱，经常在第二拍加上精巧的装饰音。它的表情要求就是“轻弱而又纤巧”，因而使它仍带一些沙龙风格。《帕斯比叶》则以跳跃不停的伴奏音型贯串全曲，使之基于异常活跃的气氛。旋律带古风，轻捷灵巧，较多地运用了中古调式，可看出法国18世纪羽管键琴家们创作风格的影响。

《贝加摩组曲》中的《月光》，经常作为独立的钢琴小曲演出，是德彪西最著名的作品之一。它的结构仍为三部曲式，和声发展的逻辑性很强，主要是功能性的进行，常以降三级(♭Ⅲ)和弦代替属和弦以减轻力度，造成浓淡不同的色调和细致的色彩对比。织体写法基本上是和弦及其分解的琶音流动。一开始在和弦变换的背景上，用和弦外音的方式(倚音、助音、延留音等)构成旋律，中段将旋律综合在分解和弦的织体中，再现时在低音部分引入了中段的琶音织体。全曲都用极轻的力度(pp)演奏，仅在中段达到高潮处才稍作渐强。

这首乐曲正如它的标题所指，仿佛是柔和的月光映照下，景物朦胧不清的画面。它表达出恬静安详的感受，已初具德彪西独特的

印象主义气氛。

歌曲《曼多林》(1883)、《遗忘的短歌》(1887－1888)中的《木马》,都散发着年青的气息。它们仍有歌唱性的旋律线,保持了法国艺术歌曲的抒情优美。伴奏带造型因素,《曼多林》模仿这一弹拨乐器的演奏;《木马》的伴奏音型,引起对游艺场中木马车飞快旋转的联想。但可看出,即使在80年代初,德彪西的和声运用已开始复杂化,例如《曼多林》的和声,就出现了色彩的直接对比。

德彪西青年时期的创作,运用了传统的体裁形式,重视旋律的作用,常常形成气息悠长的歌唱性的旋律线,音调比较纯朴。在歌曲创作中,已出现了倾向于自然的谈话般的音调。富于色彩的自然音体系的和声占很重要的地位,和声语言逐步复杂化,特别爱用附属的七和弦、九和弦以及自然小调、多里亚、弗里几亚调式。调性布局复杂,转调新颖。调性和调式的对比,仍是造成色彩对比的重要手段。整个音乐纤细明朗、轻盈而略带悲哀,接近浪漫主义抒情小曲的风格。早期的创作,为他形成自己的风格特征打下了基础。

二　从阴暗忧郁到明亮生动——中期作品

在青年时期积累的基础上,德彪西的创作迅速成熟,他已摆脱了对前人的模仿,形成了具有个性特点的音乐语言。德彪西的主要创作均完成于这以后的20年。即使是这20年间,也并非固定不变,仍在不断地发展,我们可以将其分为前10年与后10年。前10年(1890－1900)虽然也写过一些生动的篇章,但倾向于阴暗,给人以迷惘惆怅之感。而且,这10年,他几乎没有写过钢琴曲。后10年(1900－1910)创作的色调从阴暗忧郁转向明亮生动,大量的钢琴作品与管弦乐作品中,有不少是写人民生活的风俗场景和舞蹈性的形象。

1. 歌剧

德彪西唯一的一部歌剧,是根据比利时诗人梅特林克的同名

戏剧创作的《佩利亚斯与梅丽桑德》(1893—1902)。罗曼·罗兰确切地批评这部歌剧是用"陈腐的宿命论"精神写的。它的主要场景是阴暗的城堡,不透阳光的密林,漆黑的石窟,寂静的庭院;它的主要人物是相信命数的老王阿克尔,被妒嫉折磨着的戈洛,任凭命运驱使的佩利亚斯,胆怯安静而神秘的梅丽桑德,以及他们悲惨的结局。歌剧的内容,使阴沉暗淡和委婉含蓄成为它的音乐语言的基本色调。

它的声乐部分,没有激昂的歌唱,没有咏叹调,全都应用近似朗诵的音调写成,音乐与剧词溶为一体,节奏也随着细微的语调变化而浮动,表达出内心深处的活动。当然,全剧也有几处优美的旋律片断。例如第三幕第一场,佩利亚斯赞美梅丽桑德头发的一段歌唱。

歌剧中没有鲜明易记的主题,几乎都是由短小的动机构成。它们一个接一个地连成一片,无法分割。法国音乐理论家、作曲家莫里斯·埃玛纽尔指出了《佩利亚斯》中有十三个主导动机:戈洛、梅丽桑德、佩利亚斯、命运、泉水、戒指、死亡……,它们随着人物、事件、场景的转换而变形发展。然而这究竟是通过注释方才体察到的,主要是在乐队中运用,况且侧影不清,个性不明,仅仅起到象征和暗示的作用。

乐队的音响柔和宁静,配器精美,爱用未经参杂的原色。音量总是加以约束,以简练的笔法,达到丰富的效果。乐队或与歌唱结合衬托诗意,或单独起到渲染气氛、提示形象的作用。

通过《佩利亚斯》的创作,德彪西完善了他印象主义的音乐语言。首先是丰富了调式色彩,大量运用五声音阶、全音阶及中古自然调式;其次是各种不同的和弦结构和进行,特别是九和弦,罗曼·罗兰称之为"九和弦的王国"。然而德彪西并不是将种种新鲜的音响结构盲目地堆砌,经过精心琢磨,他的音乐语言,恰当地起到为表现内容服务的作用。如第二幕第一场,佩利亚斯伴同梅丽桑德

来到“盲人池”的泉水边，梅丽桑德将双手浸入池中。都用了七和弦的平行进行及四度、五度的空泛音响。

2. **管弦乐**

管弦乐前奏曲《牧神午后》(1894)，是印象主义管弦乐的奠基之作。德彪西在它首演时的节目单上写道：音乐是“为马拉美的优美的诗歌所作的极为细致的解释，它自始至终与诗歌紧密联系在一起。”原诗是一首典型的象征主义诗歌，词义艰涩而诗意灵活，任凭人们去想象。音乐保持了这一难以捉摸的、海市蜃楼式的感情，它不是情节性的描写，仅仅渲染出一种意境。

乐曲保持了传统的三部曲式结构，可分解成几个简单的线条，有两个基本主题，一个是一开始就出现的，带半音经过音的旋律，由长笛奏出，描绘半人半兽的牧神的懒洋洋的情态。它在加弱音器的弦乐伴奏下反复出现，感情逐步高涨，引向梦幻般热情的中段。中段歌唱性的旋律是乐曲的第二个基本主题，体现了一种感官的热情。两个表现特点很强的主题，与其他短小的动机式的片段交织发展。节奏自由而有变化，经常用全音阶的游移不定的不协和音，使声音产生一种奇特的美。配器十分细腻，在弦乐轻弱的，最后是极度细分的音响衬托下，木管组的各乐器有时单独，有时组合的吹奏，贴切地表达出牧神的渴望、怀疑、幻想……等复杂的心理感情。

如果说《牧神午后》在立意上与象征派诗歌不可分割，管弦乐“三联画”《夜曲》(1893－1899)则与印象派绘画有着某种血缘关系。它包括《云》、《节日》、《海妖》，前两首都有风景的特点。关于《云》，还在将其构思为小提琴与乐队作品时，德彪西就说这是“画灰色的练习”，但就音乐的本身来看，它们的体裁仍属于音画的范畴。结构均为自由的三部曲式，吸收了弗兰克的主题循环手法，即全曲主题的一致性和发展变化的多样性。《云》的主题包含了后两首的萌芽。

《云》的第一部分由主题和它的三个变奏构成。主题包括两个

不同色彩和性格的动机。

中间是对比部分，出现一个深沉的旋律，它像一首悲歌，由第一个主题衍生而来。

简短的第三部分（第一主题的第四个变奏）可视作再现。调性与速度都返回到第一部分。

主题的和声强调下属方向的进行（从Ⅰ级到Ⅳ级），乐曲的调性布局是在每一个变奏中，朝下属方向进行的倾向依次越来越加深，中间部分到了下方小六度的调（B－D#），调性色彩对比最为强烈，再现时使这种倾向软化，最后以变格终止结束。

较多《云》的沉寂而梦幻，《节日》显得明亮而活泼，闪耀着瞬息即逝、变化无穷的光。持续不断的三连音背景，一束束旋律熙熙攘攘互相冲撞，表达出宴饮作乐的欢谑，但又给人以虚幻的感觉。突然，竖琴、钹和弦乐器拨奏，节奏鲜明地奏出一首进行曲的引子，接着三支加弱音器的小号以极轻的力度引出军乐般的主题，它逐渐发展，仿佛有一支五颜六色的混杂的进行行列越走越近，通过了欢庆的场面，达到一个闪亮的高潮，这时，可听到狂欢的声响。欢乐的行列走远了，远处回声隐隐可闻，最后又是欢宴的场面。

形成《节日》中炫人心目的光彩，主要是节奏的作用和配器的色彩。乐曲的第一部分，运用了一系列复节拍$\frac{15}{8}$，$\frac{9}{8}$，$\frac{5}{8}$，和持续的三连音。中段在中速的进行曲节奏背景上结合一系列生动的节奏型。精致的配器，产生了细腻无比的音响，效果晶莹夺目。加弱音器的铜管乐占重要地位，竖琴不再起伴奏或装饰作用，成了一种虚无飘渺，制造气氛的东西。《节日》中震颤的光彩，即使在德彪西自己的创作中，也是独一无二的。

三首交响素描《大海》（1903－1905）是同一题材的三个不同侧面，互相之间紧密联系犹如交响曲的三个乐章。第一首《海上，从黎明到中午》，偏重于表现光的变化过程：黑暗的海上可听到潮水声，

夜幕渐逝，微光隐露，海面上映出东方淡淡的光辉；天空从紫转兰，红日喷薄而出，万物苏醒活跃；海上的波涛隐隐骚动，浪花越溅越高，在阳光下闪耀……。第二首《波浪的嬉戏》，刻划了大自然的律动。各种颜色，各种情绪的波浪在追逐嬉戏，呼啸飞溅。从对比意义来说，它是这部非正统的交响曲的谐谑曲乐章。第三首《风与海的对话》，展现了风暴四起狂涛奔腾的大海，十分宏伟壮观。

《大海》标志着德彪西的管弦创作发展到了一个新的阶段，他已摆脱了《牧神午后》、《云》这类作品中的梦幻般的特点，而趋向于对大自然作逼真的描写。笔触变得刚健有力，线条和色彩更粗壮、更明确，织体更繁复、更浓密、更复调化。它既不遵循传统的交响曲或音诗的形式，又突破了被德彪西一再运用的三部性结构，而以主题动机的贯穿与不断变形来求得对比中的统一。例如第一乐章引子的动机和主要部分的第二个动机，在第三乐章得到很大发展。又如将第一乐章结束部分不止一次出现的动机用作第三乐章中间部分的引子。各乐章的本身，也由一两个主要动机不断的变形来构成。统一的节奏型亦是全曲获得统一的重要因素，它造成波浪起伏之感，对于刻划大海的不同面貌起重要作用。

这里可以看到，德彪西特有的音乐语言和表现方法，不仅用于《牧神》、《云》的细致朦胧，用于《节日》的光彩闪耀，也用于《大海》的写实。它同样以和声作为塑造形象的重要手段，爱用省去三音的空五度和弦及附加音和弦。例如第一乐章引子以后出现的第一个主要动机就是这样。重要的是乐器的配置与织体的安排，例如以竖琴的六和弦刮奏，弦乐的细分与颤音，木管快速的滑进，铜管加弱器的吹奏，塑造出逼真的海浪翻滚；在竖琴和弦乐细分拨奏的背景上，长笛奏出生动的蜿蜒上升和下降的旋律，十六只大提琴分成四部的歌唱，都表达出海洋的苏醒和生命的欢乐。特别是乐曲中节奏的律动，是生活现实律动的反映。《大海》一曲织体的复杂，效果的逼真，在同是表现海的作品中亦是十分突出和极其成功的。

管弦乐《意象集》的三首乐曲:《基格》(1912)、《伊贝利亚》(1908)、《春之轮舞》(1909)创作年代不同,也不构成套曲,但都是外在的舞蹈形象。

《伊贝利亚》分三段,各有文字标题:一、街头巷尾,二、夜的芳馨,三、节日的早晨。一开始就是西班牙民间舞蹈塞维里亚的节奏,急速的三拍子加上铃鼓与响板,迸发出灿烂的色彩,使人立即辨认出它的民族特征。短短的主题具有鲜明的塞维里亚风味,它贯穿全曲,不断地变形并作和声性的变化,十分动人。第二段《夜的芳馨》印象主义手法发挥得更加充分:仍然是大量的全音阶和弦、四度平行进行及五度结构和弦。急速滑奏引入了贯穿主题,钟声鸣响迎来了《节日的早晨》,它采用了进行曲的节奏,以铃鼓为逐渐进入的其他乐器刻划步伐,情绪热烈欢快。法亚说,这是"一个民族随着吉他和班杜拉乐队奏出的曲调,翩翩起舞的欢快情景。"

《伊贝利亚》是德彪西以印象主义手法处理民族音调的成功典型。特别是和声与管弦乐色彩,在他乐队作品的写作实践上,到达了绚丽灿烂的高峰。有人曾将它与后期印象派绘画相联系,认为德彪西是把音一个个地并列起来,说"他的色彩如今是点描画派"。但法亚找出了德彪西和声语言与西班牙民族音乐的内在联系。他说:"安达鲁西亚人的这些音响得自吉他,不用说,是很粗糙的,而且是毫无意识的。奇怪的是,西班牙作曲家会忽视,甚至轻视这些效果,认为它们是野蛮的,或者最多把它们归结为古老的音乐形式。直到克罗德·德彪西来告诉他们这些音响如何利用"。

3. **钢琴作品**

自《贝加摩组曲》以后,德彪西有相当长时间没有写作重要的钢琴曲,他的精力集中在《佩利亚斯与梅丽桑德》、《牧神午后》、《夜曲》等作品上。其间仅有《玛祖卡》(1891)、《为钢琴而作》(1896)两首钢琴作品。《为钢琴而作》是德彪西创作上的转折点,它虽然和早期钢琴曲一样,是17、18世纪舞蹈组曲的形式,包括《前奏曲》、《萨

拉班德》、《托卡塔》，但在这种“古风”的外表之下，已有了崭新的创造。这以后，他印象主义的美学思想基本形成，经过写作歌剧和管弦乐，印象主义的创作手法也日臻成熟，从《版画》开始的一系列优秀的钢琴曲，不仅表明德彪西已自觉地运用这些手法，而且也看出他逐步将各种外来影响吸收溶化，变成带有他自己个性的音乐语言的一个重要成分。

《版画》(1903)包括三首曲子。《塔》表现的是见于柬埔塞、缅甸等国的那种东方寺院中的佛塔，从中可看到许多东方音乐的风格和手法的影响。

首先是同一主题(全曲有两个较清晰的主题旋律)用不同的节奏在不同的音区反复出现，接近东方音乐的发展手法。

其次是全曲基于五声音阶，用了四种不同的五声音阶结构：第一主题是渗透全曲的主要音乐素材，用了全部基于黑键的五声音阶 $C^{\#}-D^{\#}-F^{\#}-G^{\#}-A^{\#}$；接着，第一主题的第二个音乐素材，近似五声音阶下行 $D^{\#}-C^{\#}-B^{\#}-A^{\#}-G^{\#}$；第二主题基于五声音阶下行 $B^{\#}-G^{\#}-F^{\#}-D^{\#}-C^{\#}$；第二主题的第二部分，乐曲的第四个音乐材料，基于 $G^{\#}-B^{\#}-C^{\#}-D^{\#}-E^{\#}$。

第三是功能性和声的色彩化运用。一开始是在 b 小调上功能性的进行($T-S-D_9-T$)，和弦结构则是三和弦上附加六度音，它与五度音构成大二度，这种大二度音响，成为全曲和声的特点，仿佛是对寺院里钟声铃响的模仿。结束时的和声构成三层，低音为 b 小调的主音，中间一层是 $Ⅲ_7$ 和弦，最上层是 $Ⅳ_7$ 和弦，这样就把五声音阶中的五个音全部包括进去了。

《格列纳达之夜》渲染了南国之夜绚丽的景色和异国风光，德彪西以哈巴涅拉舞曲的节奏贯串全曲并运用带有两个增音程的弗里几亚调式 $E-F-G^{\#}-A-B-C-D^{\#}-E$，使乐曲有鲜明的西班牙民族歌舞的特征，但德彪西的目的并不是要绘出一幅画面，而是随着作者的情思所至，表现场景的突然转换和色彩气氛的不断

变化。因此节奏与调性转变频繁，和声上运用了大量属七和弦的平行进行，乐曲结构也十分自由，带即兴性，是晚风掠过树林的沙沙声，酒店里热烈的舞蹈和哈巴涅拉的音乐声，弹奏曼多林的琴声，作者思索他所得到的印象……等完全不相同的音乐片断的并置。

《雨中花园》是这一组钢琴曲中的最后一首。在对东方和西班牙的风光加以描摹之后，又返回到法国。乐曲采用了两首古老的法国童谣《乖、乖、孩子乖》、《我们不再到树林中去》，将它们交织在琶音音型之中。琶音织体贯穿全曲，仿佛是连绵不断的雨声。德彪西充分发挥了和声的色彩作用，表现了从沥沥细雨，阴郁的天空掠过乌云到风雨交加，又逐步到太阳拨开云雾，天色大放光明的转换。因此，它不是一幅“雨中花园”的静止的画面，而有丰富的色调变化。

1905－1907 年，德彪西创作了题为《意象》的两个钢琴曲集，它们的构思比偏重画面形象的《版画》要抽象些，在写作技巧上更着重于探究揭示主观感受的手法。可以说，这两集《意象集》奠定了印象派钢琴创作风格的基础。它创造了新的和声语言，揭示了新的音响世界，也体现出对法国古典传统的回顾和现代工业发展对音乐的影响。

在《水中倒影》里，德彪西表现了水与光的千变万化的效果：天际的浮云与岸边的树丛在水面上显现出倒影，飘落下的树叶掉在水中激起了涟漪……这些水波与光影浮动的效果，主要靠和声色彩的变化造成。

一开始在主音与属音构成的五度持续音上出现了 II_7—— III 的反复进行，中声部的旋律片断——第一主题，在高声部得到呼应，好象平静的水面上映出点点光影。然后，高声部下行与低声部上行的八度进行向内集中，停留在附加二度音的和弦上，表现飘下的树叶落在水中激起涟漪。接着用分解和弦的平行进行（^{b}III － I ）表现水纹逐渐扩展，引起光影的摇晃。

第二部分的高声部与低声部之间拉得非常宽，高声部极轻的琶音快速流动，像水波继续晃动。中声部出现“柔和而富于表情”的旋律——第二主题，它像天上的浮云和两岸的景物映在水中的倒影，时而掠过一阵微风，波动着水面发出闪烁不定的回光。

德彪西经常在乐曲的尾声中引进新的音乐材料，这里，尾声的形象也为之一变，采用了下属功能的和弦（^{b}Ⅳ，Ⅱ$_{7}$），力度极轻。号角音调般的旋律片断，作者注明这是“和谐而遥远的音响”，它好象是远处森林中传来的猎角声及其余音回荡。

第二集中的《月落荒寺》是一幅用音乐体现出的静止的画面。在德彪西的钢琴作品，它的旋律性较强。和声异常精致，首尾均以E为中心音，但调式的运用十分自由。一开始的和弦是在空五度的音程上附加二度，形成四、五度的和弦结构，它伴随着旋律作平行进行，呈现出幻梦般的意境。接着，在低声部主音和属音的基础上，引入远关系调的和弦，以$^{6}_{4}$和弦位置平行。和声不以音型式的伴奏出现，而是伴随着旋律移动，达到“加厚”旋律的效果。

以上两首，都在和声的色彩作用上有了前所未有的创造。

《向拉莫致敬》选择了缓慢而庄严的萨拉班德舞曲的风格，采用了管风琴的织体写法（有很长一个时期拉莫的职业是管风琴手），以表示对拉莫的崇敬。他并不盲目模仿拉莫的风格与手法，乐曲仍有自己的特点。全曲的织体都是和弦式的，利用不同的厚度造成对比，并以弗里几亚调式与爱奥里亚调式的交替，使乐曲带有“古风”。

20世纪以来，随着近代大工业的发展，西方许多作曲家喜爱以节奏的机械反复来表现这一“机器时代”，表现高速度的精密机械运动。《意象集》第一集中的《运动》，可以说是这种倾向的最初体现。但它还是没有发展到后来的某些作品那样强烈的敲击，极度的狂热和不知疲倦，德彪西仍然力求节奏轻快而富有朝气。

乐曲以十六分音符三连音连续不断地运动开始，有时在高声

部出现坚定的一连串和弦下行，它们是省去三音的五、八度结构，造成空泛的音响效果。

中段在 $F^{\#}$ 音上保持了三连音节奏的持续运用，并与几种不同结构的和弦：七和弦、六和弦、增三和弦的平行进行相结合，以 $F^{\#}$ 持续的三连音与增三和弦的结合达到高潮。

结尾处，一连串三连音的上升，三连音的第一拍都加上了一个附加大二度，将不协和的音响当成协和音运用。中声部出现全音阶的旋律进行，两个外声都向反方向移动，音区愈拉愈大，力度却愈来愈弱，最后几乎达到钢琴两端的极限而结束。

德彪西题赠给他女儿的钢琴组曲《儿童的角落》(1906—1908)的写法，是以孩子的眼光来看待周围的事物。六首小曲，表现了儿童的生活世界，天真的心理和想象。它使用的语言既精炼集中又丰富多采，并有出色的幽默感。

《练习曲博士》表现被家里逼着练琴的孩子无可奈何的心情。乐曲戏谑地引用一般练习曲单调的织体，有时出现生动的旋律片断，结构短小精炼，和声色彩丰富，调性对比鲜明，整个音乐性格十分活跃，是对这类练习曲的嘲弄。

《小象的催眠曲》表现天真的孩子在入睡前抱着玩具象唱着催眠曲，不知何时一同进入梦乡的情景。它再一次引用了法国童谣《乖、乖、孩子乖》，但仅在内声部出现，形象不鲜明。从头至尾贯串了大二度的音响组合，常常是附加音阶的二度或六度音，这种不协和的音响一直不解决，延续到乐曲结束。最后四小节更出现了两个不解决的和弦外音：四级音 G 和降低三级音 F^{b}，好象是孩子还没唱完这首催眠曲就已静静入睡。

《对洋娃娃唱的小夜曲》是一首十分风趣的乐曲。段落分明。旋律带五声音阶性质，每个音符之前均有一个四度装饰音，旋律的四度音响与伴奏声部的五度音程结合，构成了复合功能的和声进行。全曲有统一的伴奏音型，它模仿拨弦乐器的音响，由于是表现孩子

的稚气，所以又不那么逼真。

《小牧童》描写一个玩具牧羊人吹着他的芦笛，笛声悠扬，时而沉思，时而快乐。旋律清沏流畅，和声细致而有变化（^{b}Ⅵ—DD—Ⅳ—Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ—$Ⅱ_{6}$—$Ⅰ_{6}$—Ⅱ—Ⅴ），与旋律结合造成新颖的效果。

《木偶的步态舞》表现一种短发直竖，圆眼大嘴，两唇鲜红的黑人木偶跳着步态舞。步态舞是美国黑人的一种娱乐，比赛走路的姿态，获胜者奖以蛋糕，舞时用班杜拉（一种类似铃鼓的乐器）敲击节奏。乐曲吸收了美国黑人音乐的某些因素：切分节奏，非强拍上出现重音，降低六度音的大调音阶等，对塑造形象起了重要作用。德彪西还戏谑地在中段引用了瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲主题，也就是在歌剧中反复出现，象征渴求爱情的主导动机。它一方面是对瓦格纳的嘲弄，同时，将这种心理加在木偶身上，也显得十分滑稽。

两集《序曲》的创作年代，已到了中期末尾（第一集 1910 年）和进入晚期（第二集 1913 年），是德彪西最成熟的作品。它们撷取了印象主义的精华，把视觉因素，有时甚至是一个风景的内在涵义，用一系列短小有力的笔触表现出来。印象主义的美学原则和写作技巧，在这里发挥得淋漓尽致。第二集是第一集自然的延续和发展，只是它的文学含义更抽象，语言更复杂，更难于解释，因此，可以将它们作为一个作品，从中选出几首来加以分析观察。

《帆》是印象主义的精品，基于全音阶，利用这种音阶和建筑在它上面的增音程和增和弦的不稳定性，描绘遥远而朦胧的海景。全曲包含三个不变的动机：A，一开始四小节大三度平行的音型；B，贯串全曲的持续低音；C，全音阶的抒情旋律。三个线条的自由对位结构成了这首乐曲。呈示时动机依次出现，然后结合在一起，动机 C 的旋律被增三和弦“加厚”。中间部分将三个动机巧妙地变化结合，织体显得复杂，但层次很清晰。除全音阶外，偶尔又出现了半

音和全音阶的经过句作色彩对比。再现时动机C的旋律移到高声部，增三和弦的和声配置被全音阶经过句代替。尾声将三个动机综合。

《平源上的风》以六个十六分音符的节奏型作为统一全曲的基础。开始两小节引子就提示出这一织体，像微微吹拂的和风。接着将一首悠然自得的旋律交织在这一织体之中。它是五声调性（$B^b-D^b-E^b-G^b$），以B^b音为调式的中心音，仅在固定音型和装饰音中出现半音。旋律没有材料的发展，只有音高的移位。乐曲在发展过程中插入了两个新的音乐材料：七和弦连续下行和力度突然变强的大三和弦，它们在调式、调性、音调、织体等各方面与固定音型和旋律完全不相干，相互处于并置状态而不是渗透与组合。插入部分使人联想到微风吹动落叶和突然一阵大风掠过，因此，这样的结构安排就十分自然了。

《飘荡在晚风中的声音和香味》，标题来自波特莱尔的一句诗，体现了象征主义美学观所提倡的“交感”。德彪西在音乐中同时表现了听觉感受与嗅觉感受。初听时，乐曲似乎是一片微妙的，变化多端的和声的自由涌流，无法停顿和分句，沉浸在自我陶醉之中，但根据旋律线来分析，它仍有严密的结构和发展逻辑。乐曲基于两个动机。开始两小节提示出旋律的线条轮廓，由它形成的动机派生出后面好些段落。它断断续续地发展，好象随着晚风吹拂，空气中散发出香味。第二个动机是一首变了形的圆舞曲，它像远远传来的音乐声，迷离朦胧。第一个动机的再现同时又是一长段展开性段落的开始，从此至结束不断地发展变化，不再回复到最初的形态。全曲都是非方整性结构。在尾声里引入了新的音乐材料，以里底亚调式美妙地渲染了“远处传来的号角声”。

这首乐曲完全“无视”传统结构，更不遵循和声规则，它运用了大量既无准备又不解决的不协和和弦，赋与它们以协和的同等地位。同时又毫不顾及声部之间的关系，仅仅追求色彩的并置。但它

还是有一个中心音 A 贯串首尾，起到调式的主音作用。

《阿拉卡普里的群山》，阿拉卡普里是意大利南部那波里湾中的喀普里岛上的一个小城，那里有许多陡峭的小山。在这首乐曲里，德彪西同样运用了把一些不相干的片段并列叠置的手法，渲染南国的阳光、蓝天、海洋和人民的欢乐歌舞。引子建立于相互衔接的四度与五度之上，提示空气中钟声荡漾（德彪西还特加注明："放掉，让它自由振动"）。引子的材料在以后起过渡和对位声部的作用。接着依次出现三个主题音调十分鲜明的段落。最初是炽热的塔兰台拉舞曲，突出了舞蹈节奏；然后响起了流行歌曲的歌调，这一四小节的短句先后在低声部、高声部和中声部出现，紧接着进入第三个段落：一首拿波里的爱情歌曲。乐曲重新出现了引子所提示的钟声，最后进入了一个欢乐歌舞的场面，钟声、铃鼓声和流行歌曲都参加到其中。这是德彪西基调最愉快、色彩最明亮的作品之一。

到第二集，德彪西的音乐语言发展得更复杂，出现了多调性的因素。

《雾》，为表现一片迷雾，有意识地在左手和弦式的旋律进行与右手的琶音流动之间造成小二度的摩擦，形成 C 大调与 E^b 小调的双重调性。不时又出现一句八度的乐句，暗示刹那间有什么看不真切的东西闪现，随即消失不见。

《烟火》是第二集的最后一首，它以前所未有的（但不一定是最完美的）手法，表现庆祝七月十四日——法国国庆的画面。出现的半音固定低音，提示熙熙攘攘地前来参加欢庆活动的人们。右手声部突然插入的十六分音符，像烟火喷出的一道道强光。辉煌的钢琴织体几乎没有指明什么具体的东西，全是强烈的光和眩眼的人群在活动。庆祝达到高潮以后，两手相隔二度顺着白键和黑键双重刮奏而下，直跌落到键盘的最下面，仿佛是一切突然被黑夜吞没。这时，在剩下的烟火动机之上，出现了《马赛曲》的旋律片断。

乐曲有好些多调性的例子。引子一开始就是距离小二度的两个调并存:下方声部是C大调,上方声部是D^b大调。接下来又有大量按小二度上行的转换。尾声中在D^b大调之上出现了C大调的《马赛曲》的旋律,德彪西标以"从很远的地方"。这里,是要表现人群的喧闹声与节日的音乐声混成一片,因而采用了多调性的音响。

中期的20年,是德彪西创作力最旺盛的20年,中期的作品,是德彪西最成熟的作品。从中可以看到,他发掘了调式的表现力,根据形象的要求采用与之相适应的调式。表现东方风格和某些亲切柔和的片段常用五声音阶,中古调式用于表现古老和带神秘色彩的作品,最具印象主义特征的全音阶则到处都有它的踪迹。此外在表现异国情调的作品中,还吸收了一些特殊结构的其他民族的调式。他赋予调性以新的概念,如《平原上的风》、《飘荡在晚风中的声音和香味》等从不出现明确调性的终止式,仅仅保持调的中心音,起主音的稳定作用。德彪西还初步探索了多调性的表现意义,这对20世纪音乐的发展产生了很大影响。他丰富的和声色彩是通过增加和弦结构的可能性,减弱和声进行的功能性来达到的。在有的作品中保持着对自然音体系和声的偏爱,但已更多使用变化音体系的和声,接近晚期时,他的和声已十分复杂了。对德彪西的音乐结构,法国女钢琴家马格丽特·朗曾经这样评论:"他的音乐蕴藏着如此内在的组织性,人们的即兴感觉干脆是不可靠的"。德彪西自己也表示,他想要写出"一种外表上无组织,本质上却是组织严密的东西。"中期的作品,集中体现了这种外表的即兴性和内部结构的严密性相结合。

从中期作品还可以看到,德彪西的风格和语言一直在发展,他总是孜孜不倦地探索着人们没有发现的境地。他音乐语言总的发展方向是从阴暗忧郁走向生动明亮,到20世纪最初的10年,已完全成熟,达到了他自己的最高成就。

“法国音乐家德彪西”——晚期作品

第一次世界大战前的几年，德彪西不停地旅行，到伦敦、维也纳、彼得堡、罗马等地去监督上演他的歌剧和亲自指挥演出他的作品，加之癌症给他的身心造成的痛苦，作品的数量减少了。在完成管弦乐《意象集》中的《基格》和钢琴曲《序曲》第二集的前后，曾为意大利作家邓南遮的神迹剧《圣谢巴斯蒂安的殉难》(1912)配乐，为俄国舞蹈家尼任斯基的芭蕾舞剧《游戏》(1913)写音乐，为安德烈·海列的戏剧《玩具箱》写其中的一场芭蕾音乐。此外还写了歌曲《马拉美的三首诗》(1913)。它们基本上延续了音乐语言复杂变化的走向。

战争爆发后，德彪西十分忧郁，他深爱自己的祖国，痛恨战争和屠杀。1915 年创作了三首反映战争的作品：《英雄摇篮曲》、《无家可归的孩子的圣诞节》、《白与黑》以及《十二首钢琴练习曲》。在战争十分激烈的时刻，德彪西表示要创造一些美去替代被敌人破坏的美，为祖国的文化增添一些东西，这是在与敌人作斗争时艺术家可能选择的道路。他决定写作六首不同乐器的奏鸣曲，以体现对法国文化传统的热爱。由于不幸去世，仅完成了三首。这些作品的风格有了显著的变化，偏重写没有标题的器乐曲，印象主义的画面和音响，让位给了法国的唯理主义和纯朴的语言。在这些作品上，他签上了自己的名字：“法国音乐家德彪西”。

晚期的代表作品是：《游戏》、《十二首钢琴练习曲》、《大提琴与钢琴奏鸣曲》，《长笛、中提琴与竖琴奏鸣曲》和《小提琴与钢琴奏鸣曲》。

应迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团之约而作的《游戏》，是一个表现所谓 20 世纪风尚的舞剧：一个男青年请一个姑娘跳舞，并偷偷地亲吻她，引起了另一个姑娘的妒嫉，她跳起嘲弄的舞蹈逗引男青年的注意。他转而邀她跳个圆舞，教她舞蹈的步伐，她很快被这

舞蹈的魅力征服。被青年抛开了的姑娘正想离去却被跳园舞的姑娘拉住，他们跳起了三人舞，情绪愈来愈热烈，达到了狂喜的高潮。

由于芭蕾舞活跃的气氛和服从舞台形象的发展，德彪西的音乐完全突破了传统形式与和声的约束，结构十分自由，无法归类也无法划分段落，不单主题建立在动机的发展变化上，整个乐曲也由这样一个接着一个涌现的动机构成。其中有主题材料细致入微的变化，也有许多插入性的段落，但从不停留在任何片段之上。德彪西以他特有的结构力将这些片段溶为一个整体。和声从一开始就建立在全音阶上。缓慢柔和的引子中，木管奏出的就是一个全音阶所包含的全部音，即全音和弦。

引子的音型是全曲的基本动机，引子的和声也是全曲的主导和声，由它衍生出各种色彩性的和弦。同时这也是由德彪西自己写完的最后一部管弦乐曲(《基格》、《玩具箱》都由指挥安德烈·卡普列配器完成)，在配器上突出了未经掺杂的原色。色彩的相互辉映是《游戏》最重要的手法。1913 年首次公演并不成功，人们批评它“和声太浓”，“只不过是不同色彩和管弦乐声音的流动”。然而这首乐曲对包括布列兹这样的先锋派作家产生过很大影响，在某种意义上，它为 20 世纪的音乐开拓了道路。

战争中德彪西为他的出版人杜兰校订了一套肖邦作品，以代替流行的德国版本。这促使他考虑到钢琴技术的发展问题，从而写了《十二首钢琴练习曲》，并将这一集子题赠给肖邦。这是些技术十分复杂的乐曲，它集中了见诸于《意象曲》、《序曲》中的弹奏手法，音乐十分新颖。特别是四度练习，产生了特殊的和声效果。

《大提琴奏鸣曲》和《小提琴奏鸣曲》与以前的作品迥然不同，标志着德彪西的音乐进入了全新的境地。它们结构清晰，语言简洁，在经过漫长的，对印象主义音乐语言成功的探索之后，德彪西又回到了法国古典器乐曲的传统道路上。例如题为《序诗》的大提琴奏鸣曲第一乐章，有两个互相对比的主题。第一主题节奏坚定旋

律优美，蕴藏着内在的力量；第二主题基于五声音阶，带东方风格，柔和而富于歌唱性。在发展性段落中，可以感到是以第一主题材料的变化为中心。乐曲又有明确的再现，是比较自由的奏鸣曲形式。它调性清楚，和声异常丰富。既强调功能性（如乐章的开头和结尾都有明确调性的 T—S—D—T 进行），又有色彩变化（将五声音阶与大量半音进行的和声结合在一起），这在中期作品中是十分少见的。

德彪西是法国最伟大、最富有创造性的作曲家之一。他创作上既不墨守陈规，也不盲目模仿，只要是有益的因素都毫不犹豫地加以吸收，然而一切重新创造，保持自己的个性，不失一个法国作曲家的面貌。

原载《音乐艺术》1980 年第 1—2 期

论巴赫的旋律形态

沙汉昆

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫是复调音乐发展到登峰造极时期的一个划时代的伟大音乐家，同时又是中古调式过渡到大小调体制、功能和声体系推向成熟阶段的奠基人。他的音乐作品，无论是复调音乐作品、主调古乐作品或是各式各样体裁形式的作品。无一不体现着巴罗克时代的辉煌成就。

复调音乐是多声部音乐，它的基本特征：一是各个相对独立的声部是建立在对位法的基础上的；其次是乐思陈述的方式是建立在单一主题模仿写作基础上的。巴赫的旋律就是在这两个基础上升华出来的。

第一个特征赋予巴赫旋律以坚实的和声（音响）效果和耐人寻味的表现力，相对独立的各个声部、其纵向结合是建立在良好关系的和音或和弦上的。在他的作品中，不仅使用了自然音体系的三和弦、七和弦、属九和弦。同时也使用副属和弦、重属和弦、变和弦以及各种转调、离调；调性关系上，一般使用一级关系调，也使用二级关系调，甚至使用等和弦转调等等。丰富的和声基础，使巴赫复调音乐的表现力得到了大大的加强，从而极大地丰富了巴赫旋律的表现力。

复调音乐的第二个特征衍生出巴赫旋律的不间断性、连贯性、不规整性和单一性等等，复调音乐是建立在单一主题及其发展的基础上的。由于其主题长短不一和非对称性。也由于模仿进入的时间先后不一和非对称性。因而形成旋律环环相扣，即使在结构上段落划分的地方，也往往采用流动性的节奏与音调予以模糊，而使旋律不间断连贯地进行。

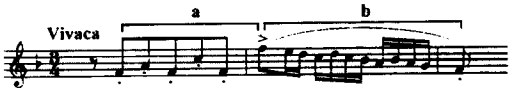
在这两者的基础上，形成了巴赫的旋律风格与特征。

一　巴赫旋律的不间断性与单纯性

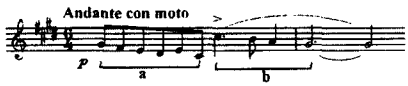
巴赫旋律的不间断性和单纯性，源自复调音乐的织体和单一主题的乐思陈述方式。

复调音乐的主要体裁形式如创意曲、赋格曲等。其结构基本上是单一主题及其发展构成的，形成巴赫旋律的不间断性和单纯性，首先与巴赫复调音乐作品的主题有关。巴赫的主题长短不一，有动机型的，长度约为一小节或不到一小节；有乐节型的，一般在两小节以内；也有乐句型的，往往在两小节以上。就整体而言，在巴赫的复调作品中，以两小节左右篇幅的主题为多见。这一类型的主题往往是由不同动机型组成，或者是在音调、节奏、表情等方面有一定对比的两部分材料构成。如含有特性音程的动机音型组与含有音阶式、模进式、节奏匀称、特点不鲜明的流畅音群组组成。如果主题只是由单一材料的动机型构成，对比部分往往出现在对题中。这就为主题（包括对题）提供既是对比又能统一的材料、推动着乐思的前进。随着主题在各个声部的呈示与展开，这两部分材料此起彼伏、绵延不断地出现在旋律的各个不同声部。如：

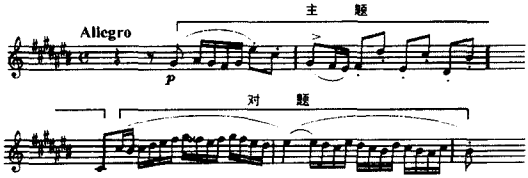
例 1　巴赫：《二部创意曲》第八首



例 2　巴赫:《平均律钢琴曲集》第一集第四首《前奏曲》



例 3　巴赫:《平均律钢琴曲集》第一集第三首《赋格》



由于没有对比主题,当主题呈示完毕后,接着是主题的展开。展开有两种形态,一是撷取主题材料中富有特性的旋律音调进行展衍式的演绎,演绎是沿着一定的调性布局前进的。另一种形态是采用一个完整的有鲜明段落感的主题,沿着一定的调性布局。在不同的调性上呈示,或者在主题重复的基础上进行扩充或紧缩。这种展示方式更接近于主调织体的陈述方式。

模进是巴赫编织旋律的主要手段之一。无论在主题、对题的构成,过渡、间插段落或在展开部分中,它都扮演着穿针引线的角色。也是旋律发展的润滑油和粘合剂。巴赫的模进通常是以个性不鲜明的音乐素材为基础,节奏均匀地上下移动,使旋律连贯地流畅地展开。模进大体上沿着三个方面进行:一是沿着上、下行级进(包括隐伏)进行;二是沿着一定的和弦连接进行;三是为了表情的要求如形成高潮和高潮后的缓解而进行。

由于上述种种原因。形成了巴赫旋律的不间断性和单纯性。体现了巴赫旋律在结构上、组织上的逻辑性和体现某种比较单纯的情感表现。

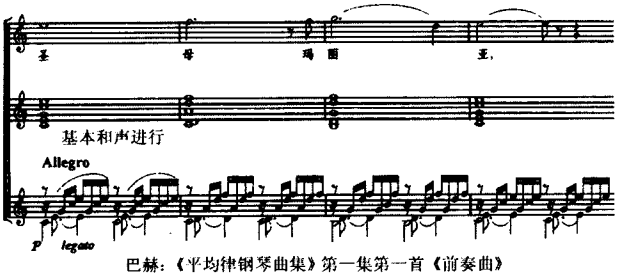
二　巴赫旋律的和声内涵

巴赫旋律的和声内涵源自巴赫的主题和整体调性布局。17 世

纪(或更早以前)的复调音乐,由于受通奏低音或数字低音的制约,旋律的线条进行被纳入到和弦连接的轨道。

巴赫在一些短小的动机型主题中。往往就是建立在一个主和弦和分解和弦音上,有些主题是建立在主和弦和属和弦的基础上,有些较长的主题是建立在主和弦、下属和弦和属和弦的基础上。有些作品,特别是那些更接近于主调风格的作品,其旋律就是建立在功能和声有序进行的基础上。这种作曲技法也是巴罗克时期的一种重要的写作方法。它们往往采用建立在主和弦分解和弦动机音型上,沿着和弦连接的有序进行和一定的调性布局的轨迹,不间断地甚至不分段落地从开头连贯地运动至终结,具有鲜明的练习曲性质和自由即兴的风格,如《平均律钢琴曲集》第一集的第1、2、5、6首《前奏曲》,以及一些托卡搭风格的作品。巴赫甚至在一些《幻想曲》谱上只记下一系列和弦连接和演奏法标记"分解和弦"。这一类型的作品为法国作曲家让—菲利普·拉莫于1722年出版的《和声基本原理》提出的"一切旋律均起源于和声(明的或暗的)"这一理论提供了有力的诠释。一个多世纪后,另一位法国作曲家C·古诺根据《平均律钢琴曲集》第一集第一首《前奏曲》的基本和声进行,谱写了一曲烩炙人口的《圣母颂》。

例4　C·古诺:《圣母颂》(注:为便于比较,旋律比原作移高了四度。)



巴赫:《平均律钢琴曲集》第一集第一首《前奏曲》

巴赫旋律发展的基本方向是源自巴罗克时期形成的调性布局，巴罗克时期典型的调性布局：在大调中为‖主调—属调‖下属调—主调‖；在小调中为‖主调 $\begin{cases}\text{属小调}\\\text{平行大调}\end{cases}$ ‖下属调—主调‖。

巴赫的旋律就是按照这种调性布局指示的基本方向演绎的。

由于主题的构成和调性布局有坚实的和声内涵，旋律的发展又是沿着富于逻辑性的方向进行，因而使巴赫的旋律音响上丰满协调，以及藉助于和声的表现力使旋律的表现力得到加强。因此，巴赫在和声上的建树是形成巴赫旋律风格的又一重要源泉。

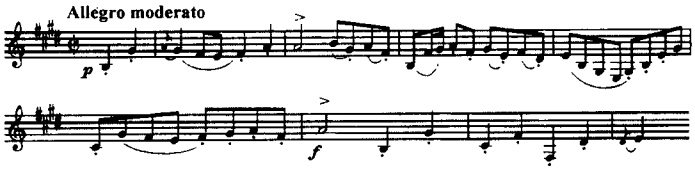
三　巴赫的复调旋律与主调旋律

复调音乐与主调音乐是两种不同的体裁形式。它们之间的不同是显而易见的。这种不同既表现在声部的独立性上，也表现在乐思的陈述方式上，复调音乐的每一个声部有较强的独立性。但这也只是就相对的意义而言。因为一件作品的各个声部都受制于一个统一的构思，而不可能是完全独立的。同样，主调音乐是以一个声部为主，其他各个声部为辅的。但只要是多声部的结合，各个声部就具有复调因素。因此，只能说除主要声部外，其他声部的独立性相对地不那么鲜明而已。在巴赫的作品中，有明显属于复调音乐或主调音乐，但也有介乎两者之间的。这一类型的作品想要划分其体裁往往是很困难的，似乎也没有必要弄得个水落石出。其次在主题的构成、主题的展开以及形式结构等乐思陈述的方式上，也有所不同。但是，在同一时代（甚至更为久远），文化艺术的各个领域，从来都是相互影响、相互渗透的，更何况同是属于多声部音乐的复调音乐与主调音乐，由于音乐历史发展而形成的各种作曲技法，不可能不在复调音乐与主调音乐中反映出来。因此，可以这么说，巴赫的旋律，不论是复调音乐或是主调音乐，其本质是一样的，只是由于各种体裁形式的表现方式不同，在表现形态上有所不同而已。

上文述及巴赫的复调主题长短不一，有动机型的主题，有段落性较为明确的乐句型主题，但典型的居多的仍为乐节型的主题。这一类型的主题，往往只有两小节左右。没有段落感，比较灵活和富有动力，有利于模仿写作的进行。但在巴赫的主调作品中，情况就大相径庭了。主题的结构要大得多。有完整的段落，句逗划分明确，有鲜明的重复性、对称性等主调音乐的特征。

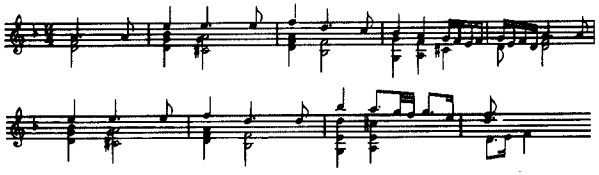
在巴赫的主调音乐主题中，有一部分是具有典型的主调风格，特别是那些源自民间舞蹈音乐体裁的舞曲音乐。这种舞曲音乐往往作为一个乐章被应用在巴赫的组曲和帕蒂塔中，如：

例 5　巴赫：《E 大调组曲》BWV1006A 第三乐章



巴赫著名的《恰空》主题也是如此。

例 6　巴赫：《恰空》主题　选自《d 小调第二组小提琴组曲》BWV1004



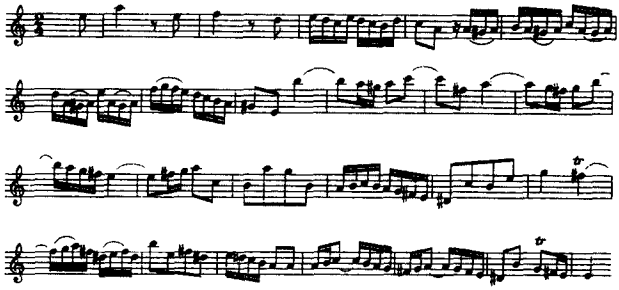
这两个主题在主调音乐中都是很典型的。4 小节为一乐句，8 小节为一个乐段。第一乐句结束在主和弦或属和弦上，第二乐句重复第一乐句的开头，结束在主和弦上。

上述主题类型在巴赫的作品中虽然为数还不少，但不是巴赫旋律中的典型类型。最富特点的还是那些与复调音乐有着千丝万

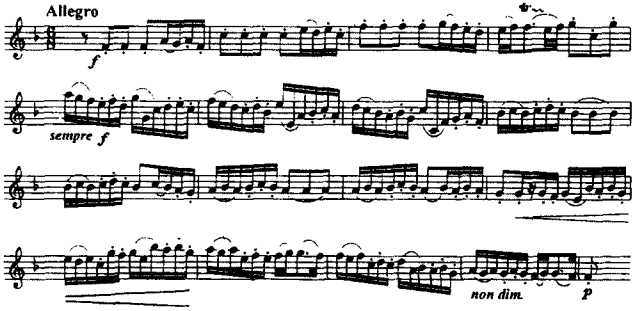
缕联系的主题旋律。

复调音乐主题中相互对比又相互补充的两部分音乐材料，同样存在于主调音乐中，同样是巴赫最富魅力和最有价值的巨型旋律。如：

例 7　巴赫：《a 小调小提琴协奏曲》BWV1041 第一乐章



例 8　巴赫：《F 大调第一勃兰登堡协奏曲》BWV1046 第三乐章



这两个主题的结构与音乐素材都是由两部分组成。第一部分是一个完整的乐句，在音调上、节奏上有鲜明的特征。第二部分 3 至 5 倍地长于第一部分。音乐材料是具有一定对比而又相互补充

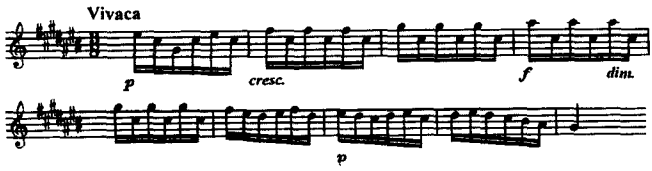
的，以十六分音符不间断的流畅型旋律。

巴赫复调音乐的结构基本上是二部性结构，主题的发展是建立在模仿写作上，第一部分为主题的呈示，第二部分为主题的展开与结束。而在主调音乐作品中，典型的展开方法是主题变奏式的展开。这种展开方法表现为：一是主题织体变奏，即将主题按一定的调性布局，在不同的调性和不同的声部上呈示（也可能略有变化）；一是在调性布局的基础上将主题扩展或紧缩（紧缩的结果往往成为过渡），即所谓主题重复式展开。如果在一个作品中结合这两种展开手法，就更加接近于复调音乐的呈示部与展开部二部性结构了。

如巴赫《a 小调小提琴协奏曲》BWV1041 第一乐章的展开部分。这个主题（见谱例 7）先后在 a 小调、C 大调、e 小调、d 小调最后结束在 a 小调上出现 7 次，长短不一，量短的紧缩为 7 小节（具有明显的过渡性质），最长的为 28 小节。说明主题的每一次出现均有或多或少的变化。

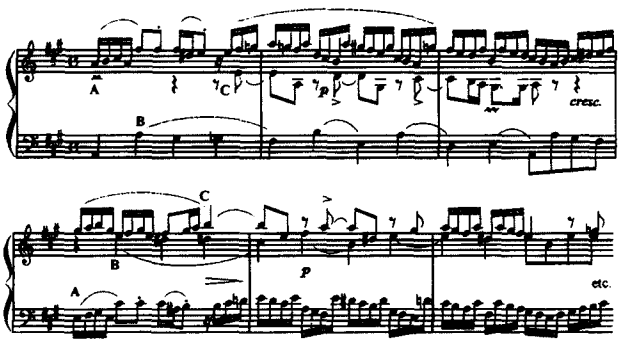
又加巴赫《平均律钢琴曲集》第一集第三首升 C 大调《前奏曲》。主题为 9 小节，从主调开始结束在属调，是一个富于歌唱性的完整段落。第一部分，主题按一定的调性布局在升 C 大调、升 G 大调、升 d 小调、升 a 小调、升 F 大调、升 C 大调上呈示（即调性变奏）。第二部分是主题的展开部分，以主题的某些因素进行展衍式的演绎。

例 9　巴赫：《平均律钢琴曲集》第一集第三首《前奏曲》



就在复调作品中也能见到主题变奏性展开的例子。如：

例 10　巴赫：《平均律钢琴曲集》第一集第十九首《前奏曲》



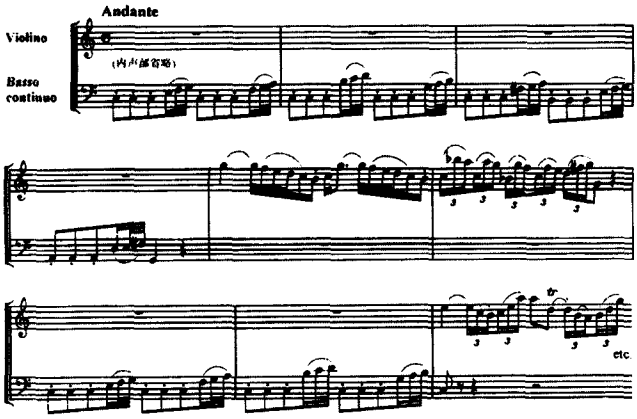
这个主题是由高音声部的旋律、中间对位声部的旋律与低音声部的旋律三个主题材料构成。全曲就是以这三个材料。在 A 大调、E 大调、A 大调、升 f 小调、A 大调的不同声部上，进行各种不同的组合或作变奏性地呈示。各个变体在篇幅上略有伸缩。全曲在调性上具有回旋曲的特征。这首作品也可以分析为自由形式的三重赋格。1—3 小节的三个声部可视为三重赋格的三个主题，它们在各个调性的不同声部中交替出现，实质上仍是一种织体变奏。

此外，巴赫《E 大调第二小提琴协奏曲》BWV1042 第一乐章、《D 大调奏鸣曲》BWV963 第一乐章、《降 B 大调第六勃兰登堡协奏曲》BWV1051 第二乐章等等，都是同属这一类型的作品。

在巴赫的旋律中还有一类被称为巴罗克后期非常典型的“流态旋律”。所谓“流态旋律”就是在固定音型或固定节奏型的基础上出现的直叙调性质的旋律。这一类型的旋律往往出现在慢板乐章中，以朗诵性音调（和节奏）为基础，以模进穿针引线为纽带，依作者的创作意图，沿着一定的调性布局的轨迹绵延不断地演绎。虽然

也能清楚地区分出不同的段落，一些作品也有再现因素，各个段落之间无鲜明的主题上的联系。但段落之间的对比也不明显，个别音调上、节奏上的一定连系以及固定低音和调性的连系，仍不失为逻辑严谨和有机结合的一种体裁形式。如：

例 11　巴赫：《a 小调小提琴协奏曲》BWV1041 二乐章（慢板）



在四小节的固定低音后面出现两小节的旋律，它就像种子一样为后面各个段落提供了必要的养料，如切分、音阶式上、下行（包括隐伏进行）、三连音以及音程大跳等因素，在模进穿针引线下沿着 C 大调（主调）、G 大调、d 小调、a 小调、c 小调、F 大调、C 大调前进。段落之间并没有重复或变奏性的连系。它像是用语言在说话，围绕着一个中心思想娓娓动听地在叙述一个故事。

巴赫的《意大利协奏曲》BWV971 第二乐章（慢板）、《E 大调第二小提琴协奏曲）BWV1042 第二乐章（慢板调）、《F 大调第一勃兰登堡协奏曲》BWV1046 第二乐章（慢板）以及著名的《G 弦上的咏叹调》（选自 D 大调第三组曲 BWV1068）等等，都是巴赫“流态旋

律”的典范之作。

由于器乐曲逐渐摆脱对声乐曲的依赖，由于乐器制造技艺和演奏水平的不断提高，为特定乐器并充分发挥其技艺而作曲的创作思维。支配着17世纪下半叶及其以后的作曲家们。巴赫这些巨型旋律虽然仍有着明显的声乐旋律的痕迹，但已经是堂堂正正的器乐旋律了。

史学家称16世纪末到1750年前后为“巴罗克”时期。这是一个复杂多变的时代，一方面是复调音乐发展到无以复加的地步，一方面又是主调音乐急速发展的时代。作为整个时代而言，巴罗克的音乐风格并不是单一的。但作为最能代表巴罗克和巴赫风格的旋律，还是脱胎于复调音乐基础上的那些不对称的花纹般的巨型旋律。它像一个编织得天衣无缝光彩夺目的花环，闪烁在历史长河的上空。

原载《音乐艺术》2000年第2期

贝尔格《抒情组曲》的十二音技法初探

朱　建

被著名作曲家布莱兹(Pierre Boulez,1925～　　)誉为“现存最伟大的杰作之一”的弦乐四重奏《抒情组曲》(Lyric Suite,1925～26)是贝尔格运用十二音技法创作的第一部扛鼎之作。作品创作的时间虽早,但却具有很大的独创性,奠定了贝尔格今后一系列十二音作品的技法与风格。著名的英国音乐学家雷德立赫(Hans F. Redlich 1903～1968)认为这是“他在十二音领域中新探索的一个起点”。[①]而乔治·珀尔(George Perle,1915～　　)[②]在《新格罗夫音乐及音乐家辞典》中则更认为“贝尔格十二音的实践与勋伯格及威伯恩在总体上的差异,均可在《抒情组曲》中找到”。[③]因之,剖析这部作品,应该说对理解贝尔格的十二音创作技法及风格是攸关重要的。

弦乐四重奏《抒情组曲》是贝尔格受作曲家赞林斯基(Alexander von Zemlinsky,1872～1942)的《抒情交响曲》的启示,于1925～1926年间创作的,作品题赐给赞林斯基。从标题看,这似乎是一部纯音乐的作品。但德国音乐社会学家阿多尔诺(Theodor Adorno 1903～1969)却认为这是“一部隐蔽着的歌剧”。[④]事实上,根据珀尔的一篇1977年的论文《抒情组曲的秘密标题》[⑤]揭示,这作品中确

实包含了贝尔格的一段浪漫史。1925年，贝尔格在布拉格的一位实业家福煦·罗贝汀家作客，与主妇汉娜(Hanna Fuchs－Robettin)热恋，促使他谱写了这部作品。因此，作品中的许多方面——如主要动机H－F－A－B的形成、华格纳及赞林斯基摘句的引用；乐章次序的安排；调性及和声上的暗示；速度用语的选用；某些数字在乐曲结构中的应用；各乐章速度上的扇状扩展型的排列等，都充分地暗示了这一事实。掌握这些要点，对理解这一作品，具有重要意义。

《抒情组曲》虽说是一部十二音的作品，而且创作时间相距勋伯格最早的十二音作品为时不远，但正如罗伯逊(A. Robertson)所指出的那样："贝尔格从未完全以纯粹的形式接受勋伯格的序列技巧"，[6]相反地，却按照自己的美学观点及作曲中的需要，对十二音技法作了新的探索，从而丰富与发展了十二音的技法，并且又充分显示出自己在十二音写作中的特殊技法及风格。他所采用的特殊手法是不少的，现在择其要者，简述于后。

1. 十二音的与非十二音的插部同时出现在同一作品之中。

《抒情组曲》是一部由六个乐章组成的弦乐四重奏，虽名为一部十二音的作品，但并非全然按照严格的十二音技法写成，这里既有十二音的音乐，也有非十二音的音乐，而且此两者不仅分别出现在不同的乐章之间，同时也混用在同一乐章的不同段落之中。六个乐章可以分为两类：

A. 采用十二音技法的，有：

第一乐章及第六乐章的全部；

第三乐章中的神秘的"快板"部分；

第五乐章中的两个"昏暗的"部分。

B. 采用自由风格的，有：

第二乐章及第四乐章的全部；

第三乐章中的“狂喜的三声中部”部分；

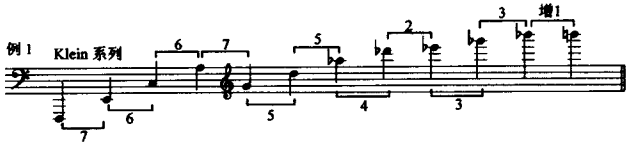
五五乐章中的“狂热的急板”部分。

这里所谓的自由风格，基本上是采用无调性的创作手法写成，但这些段落仍然多少保持着十二音的因素，这种写法系贝尔格首创的。

2. 十二音写作中溶合了调性的因素。

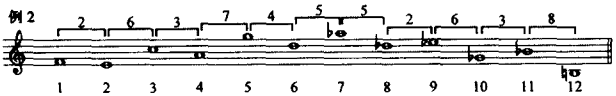
应该说，十二音技法的最大特点就是要摒弃传统音乐的调式、调性和和声体制。但贝尔格与此背道而驰，他却有意将调性因素揉合到十二音的写作中去，有时甚至更出现了和声的可能性。这一原则不仅应用在《抒情组曲》之中，而且在他以后的几部创作，如音乐会咏叹调《葡萄酒》(Der Wein，1929)⑦、《小提琴协奏曲》⑧(1935)以及歌剧《露露》⑨(Lulu，1929～35)中均有所体现。因之，这是贝尔格的十二音技法中最为不同寻常的一个特点。

关于这点，首先应从《抒情组曲》的基本音列谈起。《抒情组曲》的基本音列是一个设计精巧、功能奇妙的音列。首先由贝尔格的学生克莱因(F. H. Klein)于 1924 年创造的。

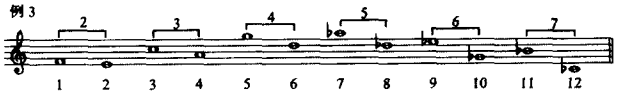


后来，贝尔格认为这音列精采异常，乃采用它的全音程原则另外设计了一个音列，将它首先应用于 1925 年创作的斯托姆(Storm)的歌曲《闭上我的双眼》(Schliesse min die Augen beide)中，数月后再将它用于《抒情组曲》之中。不过，在歌曲中，音列的处理比较简单而直率，在《抒情组曲》中则运用得较为复杂。但，总而言之，这一音列的设计确实匠心独运，具有不少的特点，为显示调性因素创造了极为有利的条件。

A. 这是一个“全音程的序列”(All－interval series)，这就是说，整个序列中包含了半音体系中的全部十一种不同的音程：

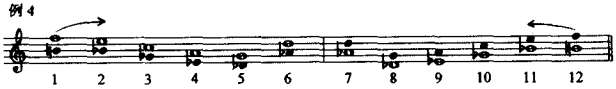


而且，十分巧妙，如将这音列中的各音成对分割时，每两个音所构成的音程，依次当为二度、三度、四度、五度、六度及七度。

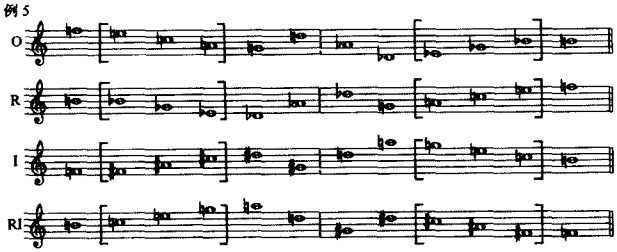


并且，这一音列的本身即存在着某种和声的内涵。例如，第2—4 音可以构成一个 A 小三和弦，第 9—11 音则为一个^{b}E 的小三和弦。

B. 这个序列又是一个对称性的音列。如将这音列的十二个音分为前后两个六音组，那么，后六音组(第 7—12 音)正好是前六音组(第 1—6 音)的移下三全音的逆向进行(R6)[III]。



现在，再从这一音列的四种形态来看，这里不仅具有调性含意，而且存在着某种和声的可能性，因为某些毗邻音的组合，可以构成相应的和弦。



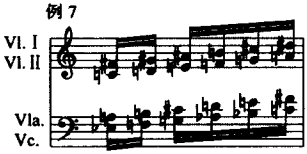
从所有方括号内的三个音来看，我们可以先后获得 A 的小三和弦、降 E 的小三弦，#F 的大三和弦以及 C 的大三和弦，再则，在两个对称的六音组中，前六音组的音全为“白键音”，后六音组的音全为“黑键音”。如果按照六音组中各音的音高次序排列的话，各六音组均可构成一个音阶型的片断。前六音组的“白键音”，可以排列成 C 大调的音阶，后六音组的各个“黑键音”，则可构成bG 大调的音阶，从而都显示了明显的调性。

例 6

这样，两个六音组之间就形成了调性间的对比。两个六音组衔接的两音之间，相距为一个三全音。从前六音组的最后一音 D 到后六音组的第一音bA 之间，相距一个三全音，而从后六音组的最后一音 B 返回到前六音组的第一音 F 之间，依然是一个三全音。这三全音用与乐曲中摘用的华格纳《特里斯坦与伊索尔德》中的摘句有关，而这种三全音的关系，在乐曲中具有一种重要意义，犹如传统和声中的主、属关系。

更加值得提出的是第一乐章中的第 68 小节。在这里，贝尔格将几个音阶型的辅助音列相叠并置，构成了一系列的平行减七和弦，这样就更突出地渲染了音乐中的和声内涵了。

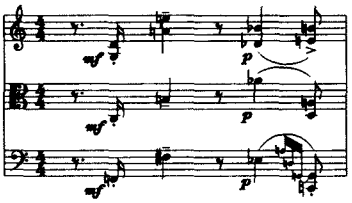
例 7



这种类似的现象还出现在其他的乐章之中。

C. 基本音列的各音之间，还存在着许多四度、五度的音程，而这些音程在整个音乐的展开中起到了一种特殊的作用。在乐曲开始的第一小节中，基本音列即以一种特殊的顺序作四度与五度的纵向呈示：

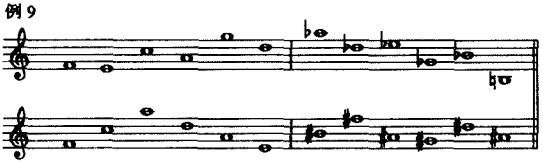
例 8



这一呈示似乎已暗示出《抒情组曲》的特殊创作性格。

其次，贝尔格更巧妙地将基本音列中两个六音组里的各音，按照四度、五度的音程重新予以排列，结果形成了一个十分有趣的五度循环：

例 9

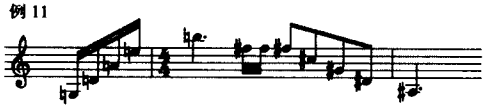


并且将它们直接应用于第一乐章 34—37 小节的低音部，构成一连串上五度与下四度的连续进行：

例 10

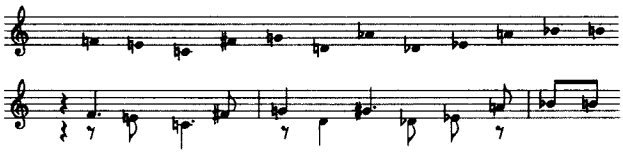
这样，清晰地勾划出一个从 F 调至 ♯A 调（或 ♭B 调）的一连串五度循环，非常鲜明地显示出调性的含意。类似的情况及它的倒影进行，还可在不少地方见到。例如：第一乐章第 64—66 小节中的第一提琴的曲调也是上五度、下四度的音程构成的：

例 11



D. 半音阶型的音组及短句在这作品中也经常见到。那么，半音阶型的音组又是如何产生的呢？贝尔格则采用一种撕裂音列的手法，将某个特定音列分割为上、下两个声部而获得的。例如下列的音列经过撕裂即分成为七个音的上声部及五个音的下声部，而前者即构成一个半音阶型的音组。此例取自于第三乐章第 10—11 小节中的中提琴声部与第一提琴声部：

例 12



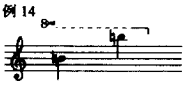
而这种形式不是偶尔为之，相反自第 10—17 小节中，各声部连续运用撕裂手法取得的上、下两个音组，接连进行了二十次紧接模仿及卡农，突出地显示了半音化的音组，加强了乐曲中的调性因素。

此外，在作品的有些地方，他干脆地运用了半音化的短句，例如在第三乐章三声中部前的第 67—69 小节，各声部连续出现了一系列上行的半音阶的短句：

例 13

此外，在第三乐章的第 48—67 小节中，第一提琴连续演奏了十二音各类三连音型的音列。音列缓慢向上移动，而就在每组音列的最高音中，隐伏着一个上行的半音阶：

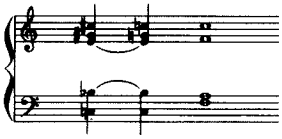
例 14



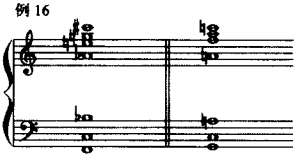
上述的各种情况，充分地显示了贝尔格在十二音音乐的写作中，尽量赋予它以调性的含意。

E. 更有甚者，贝尔格在作品中的某些地方甚至还采用了调性的和声。例如在第六乐章的第 21 小节中，出现了延长的 G 与 ♭B 的小三度和声。在第 32—34 小节中更出现了 G、B、D 的延长的和弦。在第五乐章第 441 小节中，第二提琴及中提琴奏出了明显的 F 小三和弦。类似的情况还有不少。此外，为了要表示对福煦夫人的追求，第二、第四乐章的最后一个和弦，都有一种解决到 F 大调去的强烈倾向：

例 15

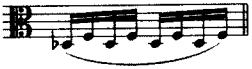


例 16



第六乐章的最后一个音节留在 F 音上，这也是暗示了整个组曲的内含的调性：

例 17



更明显的地方是在第五乐章第 446—460 小节，这里，低音部竟出现了传统和声中的终止式 Ⅱ — Ⅴ — Ⅱ — Ⅴ — Ⅰ：

例 18

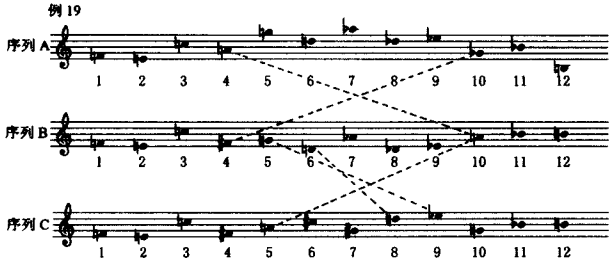
总之，贝尔格在这作品中，十分巧妙地将传统的调性及和声的因素以多种不同的方式溶合到十二音的创作中去，使他能按照

传统的、常人易于接受的方式来准确地体现乐曲内在的含意，同时增强了音乐中的协和性，削弱了新技法带来的不稳定性及不协和性，使他的音乐较之勋伯格及威伯恩的更易为群众所接受，并且取得较好的效果。他在技法上的这种突破，不仅为他自己创作的出新闯开了道路，同时对日后十二音的音乐的创作产生深远的影响，甚至勋伯格日后也放松了严格序列概念的倾向，例如在 1928 年创作的《乐队变奏曲》，作品 31 号的开始，就采用了$^{\#}$C—E—G—^{b}B 的减七和弦。在 1942 年创作的《拿破仑颂》中就含有八度重叠及特定的三和弦调性关系，1946 年的《弦乐三重奏》中亦有类似的情况。

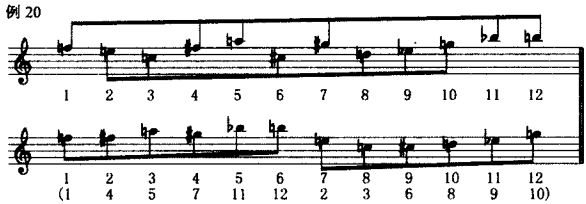
3. 采用多音列的创作手法以及音列中各音位置灵活排列的原则。

为了在创作中尽量扩大音列构成主题的可能性，贝尔格摒弃了十二音技法中每曲只用一个音列的原则，通常在一部作品中（不仅在不同的乐章之间，甚至在一个乐章的不同部分之中）采用多个音列，以适应他在创作上的某种需要。但在一部作品中，多音列是如何产生的呢？贝尔格采用的方式是多样的。首先，贝尔格以基本音列为基础，然后将音列中的某些音互换位置而取得新的音列。这种新的音列大部具有主题变奏的某些特征。这样，新产生的音列多少与基本音列之间保持着一定的关系。形成了一种所谓的“关系链”(relationary chain)，构成了乐曲之间的紧密联系，使全曲趋于统一。

在《抒情组曲》中，他采用了 A、B、C、D 四个主要的序列，另外还采用了一些辅助性的音列。在主要的序列中，序列 A 就是第一乐章中的基本音列，也是整部作品的基本音列。B、C、D 三个序列则由基本音列层层衍生出来。序列 B 是第三乐章“神秘的快板”中的基本音列，它是由序列 A 中的第 4 音与第 10 音互换位置而形成的。序列 C 则是从序列 B 中衍生出来，所用的方法是将序列 B 中的第 5 音与第 10 音以及第 6 音与第 8 音互换位置而形成的。



序列 D 衍生于序列 C，不过是采用撕裂的方法将一个音列一撕为二，形成上、下两个六音组，然后将上六音组排于前，下六音组排于后而形成：

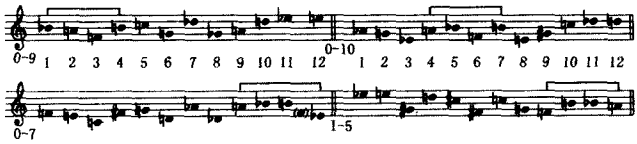


除了上述方法以外，他们还运用重新排列音列中各音位置的办法产生新的音列。例如所述的第一乐章的音阶型六音组[例 6]以及连续四、五度音程的音列[例 9]，均以此法产生。而这些音列在作品中只能作为一种辅助性的音列，不能作为主体使用。

第三种方法即音列的分割呈示。音列通常可以分割为两个六音组、三个四音组或四个三音组等。在《抒情组曲》中，贝尔格为了要突出呈示 H—F—A—B 的动机（这是由汉娜·福煦与阿尔本·伯格两人姓名的缩写字母构成），以显示他本人与汉娜间的亲密爱情，他在第三乐章中采用了四音组的手段来着重的加以体现。为了求得多种 H—F—A—B 的四方组动机，贝尔格将序列作多次的移位。首先，他将序列 B 移位至 O_5，构成例 21 中的第一个音列，作为这一乐章的基本音列。然后再将这音列作三次不同的移位（O_{-10}、

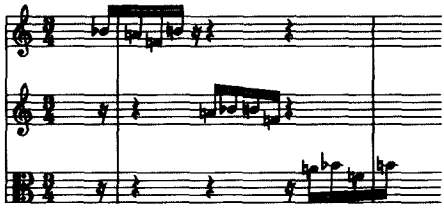
O_{-7}、I_{-5})，这样在音列不同的位置上取得了不同排列的四个 H—F—A—B 的动机：

例 21



然后，在乐章中广泛应用。但它应用的方式归纳起来可分为三类。第一种可以称作突出性的呈示，这就是说，为了强调这一四音组，将它从音列中割裂出来，单独突出地呈示，如第三乐章的第一小节那样：

例 22



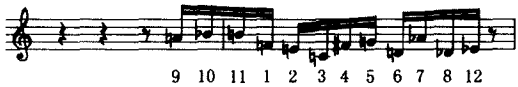
有时，为了突出四音组，贝尔格不顾各音排列的次序，将它从音列中抽出，放在一个音列的开始，先予呈示，然后将其他八个音按次排列于后呈示，这种手法是较为特殊的。例如第三乐章中第三小节的中提琴声部，用的是例 21B 的音列，但在这时却以下列形式呈示：

例 23

类似的例子在这一乐章中比比皆是。但更为特殊的是例 21C 的音列，按照正常的排列，音列最后的几个 B 应为 A—B—H—^{b}E。但是，为了要显示 A—B—H—F，贝尔格竟自由排列音列中各音的

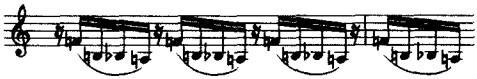
次序，而以下列的排列法呈示该四音组：

例 24



第二种方式是连续性的呈示，这就是将某一四音组作反复、连续的呈示，例如第三乐章中第 10—12 小节中第二提琴声部那样：

例 25

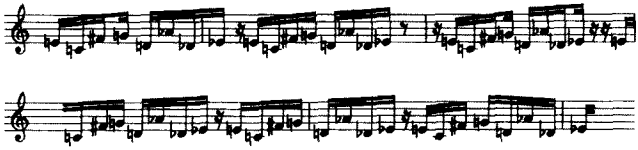


还有一种类似的办法，即将四种四音组从各音列中割裂出来，予以集中地连续呈示，如第三乐章中第 26—28 小节的中提琴部那样：

例 26

除了将四音组割裂出来单独呈示以外，有时也将余下的八音组作为一个单独的音列，予以连续地呈示。例如第三乐章第 5—9 小节中的第二提琴，竟连续呈示八音组达六次之多：

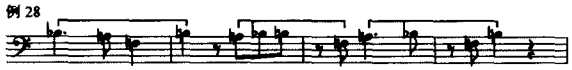
例 27



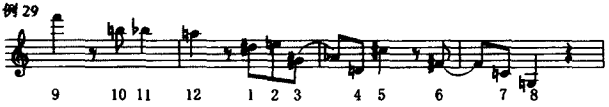
这类例子在这乐章中也为数不少的。例如第 6—9 小节中第一提琴及中提琴都作了连续四次的呈示。

第三种方式即所谓的扩展性的呈示，这就是将连续出现的几个四音组，各作一些节奏上的扩展与变化。如在第三乐章中第 6—

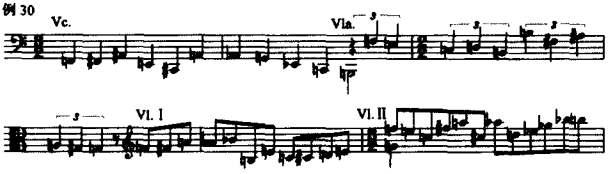
9 小节大提琴声部那样：



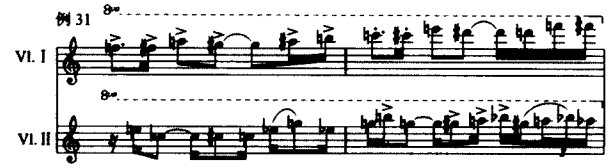
第 22—25 小节中的第一提琴则是整个音列作扩展性呈示的一个例子。



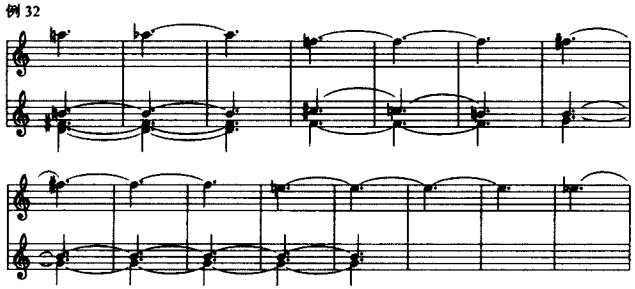
贝尔格以上述方法，获得了多个音列。他将序列 A 用于第一乐章；序列 A 与 B 用于第二乐章；序列 B 及四音组用于第三乐章；序列 C 与 D 用于第五及第六乐章。这种手法使基本序列可以获得多侧面的展示，从而丰富了音乐的内涵。但是，贝尔格在处理多音列方面，有两种手法是较为复杂的：第一种是将不同的音列并列使用。例如在第六乐章的开始，首先大提琴演奏序列 C 的倒影，接着中提琴立即演奏序列 D 的倒影，再次，是小提琴演奏的序列 D 的原型，最后，由第二提琴演奏序列 C 的原型而告一结束。



这种不同音列并列使用的做法，必然形成了创作中最富戏剧性的对比与展开，大大增强了音乐的表现力，使乐曲得到了充分的发挥。第二种方法是将一个音列中的两个六音组叠置使用。例如在第五乐章中的第 30 小节，第一提琴演奏着序列 C 撕裂后的上部六音组，也就是序列 D 的前六音组；第二提琴则演奏着序列 C 的下部六音组，这也就是序列 D 的后六音组。

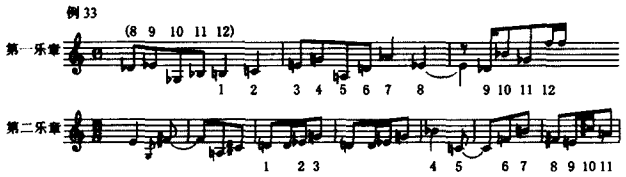


小节虚线后为上、下两个六音组的移位，这种音列的双层次的结合，产生了两部的模式，更加丰富了音乐的表现力。第五乐章的第 281—295 小节中，倒影的序列 D 的两个六音组还作了纵向的叠置呈示，这也是一种较为复杂的呈示方式。

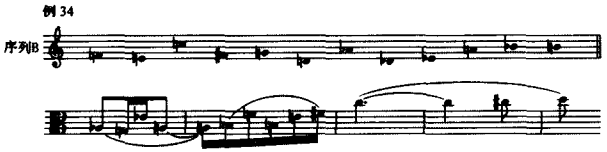


4. **寓音列于无调性音乐之中。**

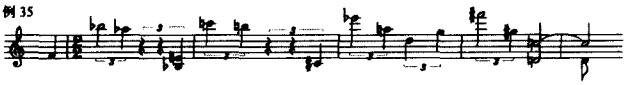
一件音乐作品以两种不同的手法创作，如何能使之融为一体，达到风格上的统一，这对贝尔格来说，确实是一个严重的课题。对于这个问题的解决，贝尔格主要是将几段无调性风格的音乐主题，按照十二音的音列及原则写成，使之统一于十二音之中。例如第二乐章是自由无调性的，但回旋曲中第一插部的主题（第 16—32 小节）是由音列 A 与 B 为主而构成的。主题的前半部分（16—32 小节）是在音列 A 的倒影逆行的移位（RI_3）前再加上原型的 8—11 四个音而构成的。曲调的模式则取自第一乐章的第二主题（第 23—25 小节），不过作了一些节奏上的变化而已。



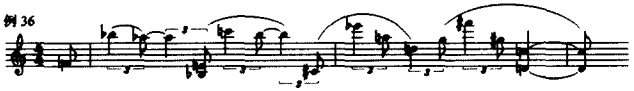
第二乐章回旋曲第一插部主题的后半部分(第 24—28 小节)由中提琴奏出,这是运用音列 B 的(移位 O_{-3})而写成的:



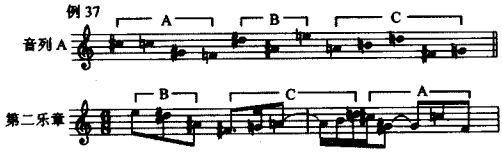
第三乐章的三声中部作为一个整体而言,是自由无调性风格的,但它的主题仍然是属于十二音结构的:



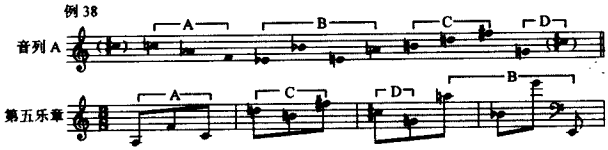
同样,第四乐章是非十二音的,仍然沿用了上述的十二音结构的主题作为一个重要的素材(第 12—13 小节):



另外,还有一些无调性的主题却建立在十二音音列的变化之上。换言之,主题是用音列写成的,但音列中各音的次序并不严格按照原有次序排列的。例如第二乐章是自由风格的,但它的主题依然建立在第一乐章基本音列的一种变体之上。



第五乐章中的“狂热的急板”虽非十二音技法的，但其主题仍源于十二音的第一乐章的基本音列，不过，音列中各音的次序重予排列：



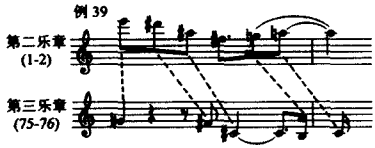
除了寓音列于无调性音乐之中，使音乐趋于统一外，贝尔格还将非十二音的片断再现于十二音的音乐之中，俾使两者的关系更进一步地统一。例如第三乐章三声中部的曲调再现于第六乐章的第 12—13 小节之中；第二乐章的主要曲调同样再现于第六乐章的第 30—31 小节之中，都是这一类型的例子。

5. 采用循环再现的原则以加强乐章之间的联系，并使乐曲风格间的差异更趋统一。

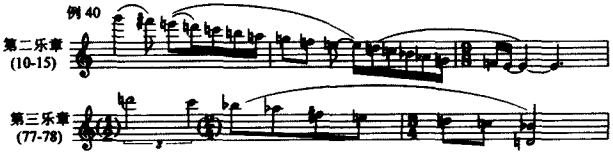
贝尔格除了采用寓音列于无调性音乐中的办法，以协调各部分间的风格差异以外，还运用循环原则的结构方式，使乐章与乐章之间保持着一种主题、动机、节奏或片断摘句间的联系，以加强乐曲内在统一。这样的做法不仅不会削弱各乐章的自主性，而且会使整个作品的结构更趋于严谨及统一，这种例子多不胜举，几乎每个乐章之间都存在这种关系。现在仅将各乐章间主题联系的例子开列如下：

关于第二乐章回旋曲中第一插部主题的前半部分与第一乐章

第二主题间的联系，我们已在例 33 中阐明，不再赘述。第二乐章的第 75—76 小节即源自第二乐章的主题：

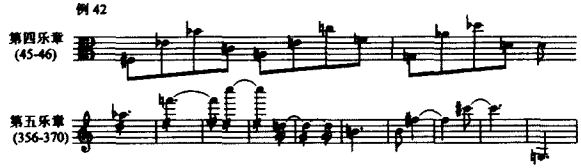


第三乐章的第 77—78 小节源自第二乐章的第 13—15 小节：



至于第四乐章与第三乐章间的联系，可以参见谱例 35 与 36。此外，第四乐章与第二乐章之间，也存在着一定的联系。第四乐章的第 30—32 小节与第二乐章的第 1、5、6 小节密切相关：

第五乐章的第 356—370 小节的提琴声部与第四乐章的第 45—46 小节的中提琴声部极相近似：



此外，第五乐章“昏暗的”部分与第三乐章有着音列上的联系。至于第六乐章与第五乐章均建立在序列 C 与序列 D 之上，因之，两者的关系必然是十分紧密的。此外，第六乐章中采用了华格纳的歌剧《特里斯坦》中的摘句，而这一动机早在第一乐章的第 5

小节的第一提琴声部，第 38 小节的大提琴声部及第 39 小节中的中提琴声部有所显示，这样，头尾两个乐章之间也作了某种呼应，此外，再加上其他非主题性的联系，这样整个作品的风格就十分协调、融为一体了。

通过以上的剖析，我们可以感到贝尔格在创作中的大胆、创新精神。贝尔格身为新维也纳乐派的主要成员之一，又是勋伯格的嫡传弟子，但他在一开始接触十二音技法时，就权衡轻重，独立思考，而不是墨守成规，一意孤行地按照既定的法则亦步亦趋，依样画瓢，用固定的模式进行创作，而是从社会与历史的观点出发，按照自己的音乐思维方式及审美观，本着“为我所用”的原则，我行我素，敢破敢立、博采众长、兼容并蓄地探索出适合于自己而又符合时代需要的独特创作方法，写出自己的心声，并取得国际舆论公认的重大成就，还对十二音技法的发展产生重要的影响，这是值得我们很好借鉴的。

---

①雷德立赫：《阿尔本·贝尔格：其人与其作品》，伦敦，1957 年版，138 页。

②乔治·珀尔是一位研究贝尔格作品的权威人士，曾著用《露露：曲体的设计》、《沃且克音乐中的表现与象征》、《序列作曲法与无调性》、《十二音调性》、《完整的“露露”》、《贝尔格的音程循环的精采排列》等论著。

③摘于《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二卷，532 页。

④同上。

⑤此文载于 1977 年国际阿尔本·贝尔格协会出版的《业务通讯》第五期上。

⑥《室内乐》，哈莫斯沃斯，1957，401 页。

⑦《葡萄酒》的音列是从一个 D 小调的音阶开始。

⑧《小提琴协奏曲》的音列中包含了 G 小调、D 大调、A 小调及 E 大调的调性，并且在第一乐章几个主要部分的开始都显示了某些调性中心。

⑨歌剧《露露》中的勋医生和他的养子阿尔瓦所采用的音列都具有调性及和声的含意。

⑩贝尔格这种对称性的音列较之威伯恩的为早，而这种对称性的音列正是威伯恩浓缩手法中的一个重要因素。

原载《音乐艺术》1988 第 3 期

从预制钢琴到《4 分 33 秒》

余丹红

约翰·凯奇(John Cage,1912 年 9 月 5 日—1992 年 8 月 12 日)是 20 世纪美国著名的“作曲家、哲学家和音乐作家”[①],他穷其毕生精力,以严肃的思考,独特的行为方式,不断探求音乐的新发展。凯奇的音乐思想和创作在美国当代音乐史中的地位相当特殊,在他整个音乐生涯中,不断制造有轰动效应的音乐活动。开始时,人们对他的评价不一而足,有人给予最热烈的欢呼,有人则认为他只是一介江湖术士。在盛名远扬和臭名昭著之间徘徊了几十年之后,近 20 年来西方音乐界对凯奇的评价基本已成定论:

——《格罗夫音乐与音乐家词典》:“他(凯奇)居于美国先锋艺术的中心达数十年之久,他的作品以及他的美学思想的影响力遍及全世界,尤其是在第二次世界大战之后,比 20 世纪任何其他美国作曲家给予世界音乐以更大的冲击。”[②]

——《贝克 20 世纪古典音乐家传记辞典》:“(凯奇是)具有极为罕见的发明创造性和深受爱戴的带有后现代倾向的美国作曲家、作家、哲学家和视觉艺术家。”[③]

——约翰·凯奇传记《咆哮的无声》:“约翰·凯奇被描述为我们时代最有影响的作曲家。他的作品和意念不仅影响了音乐,而且还影响了舞蹈、绘画、印刷制作、电视艺术和诗歌。”[④]

作为作曲家，凯奇一生共创作了 234 部作品，同时，作为高度观念化的作曲家，他又是一位为自己的音乐理想不断进行布道与说教的传教士与教师，他写了许多文章来阐述自己的思想、传播其作品，他的《无声》(Silence)和《从星期一开始的一年》(A Year from Monday)等著述都产生了很大的影响。他的思想和音乐创作在很大程度上是相辅相成的，他的音乐思想有时为其音乐创作铺路，成为音乐的先声，有时又是他音乐作品的具体演示。因此，凯奇的音乐思想与创作具有密不可分的关系，他的音乐思想与创作共同成为 20 世纪先锋艺术十分醒目的旗帜之一。

凯奇在音乐创作上所作的第一阶段探索是拓展音色和建立结构理论。30 年代末，凯奇在西雅图作了一次题为《音乐的未来——信条》的演讲。在演讲中他提出对音色问题的看法："我认为，用噪音制作音乐将继续并发扬光大，直到我们能通过电子乐器的辅助来制作音乐，这种乐器将使所有听觉感知得到的声音，变成对音乐目的有用的声音。以光电、电影和机械为媒介的音乐综合制作的方法将被探究。在过去，争论的焦点是在协和与不协和之间，而在不久的将来，焦点将移至噪音和所谓的乐音之间。"在凯奇的演讲中，他对"音乐"这个概念作了新的定义："音乐……我们能够用一个更有意味的概念来替代：声音的组织"。

在演讲中凯奇已经很明确地把自己纳入到实验性阵营。他认为，音乐家应该是新声音和新乐器的发掘者以及作曲形式和方法的创造者，在 1942 年发表的文章《为了更多的新的声音》中，凯奇提出要"发现和发明未来的乐器来源、发展西方节奏理论、建立另外的有效的音乐表达方式。"他对打击乐音乐产生了强烈的创作欲望。1943 年，他在现代艺术博物馆举行了首场打击乐音乐会，从那时起，凯奇的作品开始被纽约音乐新闻媒体频繁报道，他和他的音乐也在著名的刊物如《现代音乐》上出现。他渐渐成为新音乐圈中小有名气的人物，1947 年 2 月 2 日《纽约先驱论坛》中，维吉尔·

汤姆森(Virgil Thomson)在《今日现代主义》一文中称:打击乐领域已经"完全被凯奇占据了"。

在对打击乐作探索的同时,凯奇提出了节奏结构(Rhythm structure)的观点,即把音乐结构建立在时间长度关系(段落的长度、由段落组成的部分的长度等)之上的一种组织方法,其中节奏结构中的两层性组织——段落和部分——的长度连接被当成最基本结构原则并逐渐发展为凯奇所谓的"微——宏宇宙"(Micro-macrocosmic)节奏结构。这个结构理论成为凯奇从1939年以后创作打击乐音乐的基础,在后来相当长的时间里,一直存在于他的音乐创作中,并是理解他音乐作品的重要线索之一。

打击乐六重奏《第一结构(金属)》可以很好地说明和解释"微一宏宇宙"节奏结构的原则。这是第一首运用这种结构手法写成的作品。在作品中包含有16个单元,每个单元有16小节的长度,总数是256小节。全曲由分别由4、3、2、3、4个单元组形成的五部分构成,每个单元又分别由4、3、2、3、4小节群形成的五部分构成。因而《第一结构》的结构形成是通过一个数字系列控制的根据小节和段落的长度、以及根据段落组成单元的部分的长度的组合得以实现的:

第一部分:4单元

第一单元	第二单元	第三单元	第四单元
4…3…2…3—4	4…3…2…3…4	4…3…2…3—4	4…3…2…3…4
小节:	17	33	49

第二部分:3单元

第五单元	第六单元	第七单元
4…3…2…3…4	4…3…2…3…4	4…3…2…3—4
小节:65	81	97

第三部分:2 单元

第八单元	第九单元
4…3…2…3…4	4…3…2…3…4
小节:113	129

第四部分:3 单元

第十单元	第十一单元	第十二单元
4…3…2…3…4	4…3…2…3…4	4…3…2…3—4
小节:145	161	177

第五部分:4 单元

第十三单元	第十四单元	第十五单元	第十六单元
4…3…2…3…4	4…3…2…3…4	4…3…2…3—4	4…3…2…3…4
小节:193	209	225	241

《第一结构(金属)》为这一系列的作品、甚至为凯奇后来所有的打击音乐设立了最初的模式,“微——宏宇宙”节奏结构几乎被用于凯奇这一阶段的全部音乐会作品(以及一些舞蹈委托作品),从 1939 到 1956 年,凯奇沿着这条路不停地发展并运用得越来越精炼,所有作品都运用不同的数字系列进行控制。

在《为了更多的新音响》一文中,凯奇称这个节奏结构“更可能地”在打击乐作品中运用。他对音乐节奏结构的态度随着时间推移而更坚定地推行,到 1944 年,他在文章《幽雅和清澄》中,更坚决地认为节奏结构应该作为打击音乐的唯一合理基础。在 1948 年的《为萨蒂辩护》一文中也明确指出,长度是唯一有效的任何音乐结构的基础。当然,他也承认“其他的节奏结构是可能的”,然而,关于他自己的“微一宏宇宙”构思,他说它们的“可能性似乎用之不

竭”[5]此后有 20 年时间他的许多作品都靠这个节奏结构来支撑。

在 1939－1942 年间，凯奇创作了最初的 3 首《想象的风景》，它们有一个共同的特征，就是把各种电子设备作为新的乐器来使用，从而进一步扩大了音源。凯奇运用录音室和广播工作室中提供实验电子音乐音色所需要的设备进行了新的尝试：两个唱盘播放测试声音用的唱片（运用不变或可变的频率），用两种转速播放唱片：每分钟转速 $33\frac{1}{3}$或 78，通过离合器把两种速度进行切换。凯奇还发现升起或压低唱针可以产生节奏感觉，改变转盘速度可以获得一种惊人而怪诞的音高变化效果。《风景》第一号不仅冲击了电声技术的使用方式，也否定了唱片提供优美音乐的惯例。在其他人看来仅仅是试音录音这个非正式的过程，凯奇却从中看到了可以把新的音色加到他的音乐调色板上。

打击乐音乐的创作是凯奇探索自己音乐道路的起步阶段，在后来的创作生涯中，他很少这样集中而单一地写作打击乐音乐。几十年以后，斯蒂夫·莱希（Steve Reich）和其他一些作曲家们在相似的基础上创造出一种复杂得多的音乐，而凯奇却无意进行这方面的进一步深入探索，事实上他想要做的是通过对新声音的探索来找到属于自己的独一无二的音乐语言和表达方式。

预制钢琴（Prepared-Piano）是凯奇在 40 年代运用较多的新媒介。当时凯奇为现代舞演员塞维拉·福特（Syvilla Fort）的非洲主题舞蹈《酒神祭》创作伴奏音乐，因场地狭小不能运用他预想中的打击乐队，唯一可用的乐器是钢琴，因此他设法去改变钢琴的声音，经多次实验，发现螺丝和小块毡放在弦中间，并让它固定在某一个位置，会完全改变钢琴的声音，钢琴由此变为缩小了的打击乐队，预制钢琴就此产生。

一般地，凯奇只用相当少的物质来预制他的钢琴，预制材料可以分为以下几大类：

1. 金属。包括各种型号的螺丝、螺帽、硬币、电线和金属条等。螺丝和大螺钉产生了金属般的、复杂的、像锣一样的声音。它在许多凯奇的预制钢琴作品中被运用。在有些情形中，金属垫圈或大的螺丝帽会像螺丝、钉子一样用作预制品。它们被放到琴弦中间，演奏时与弦相撞而铮然作响。这个效果与小手鼓与铙钹的音色略为相似。一分硬币串在 3 根弦中间会产生一种相似于锣的响亮程度。

2. 木质类。如竹片、木片、纸或纸板等。

3. 布片。各类呢毡、挡风雨条(由一种像毡的材料制成)。

4. 橡皮和塑料。钢琴调音用的止音橡皮、铅笔橡皮、绝缘电线、电灯线、泡沫塑料、塑料片等。一片橡皮可以用来减弱弦的音量而不显著地改变其音高。橡皮比挡风雨条更能产生一种有共鸣的声音，而在高音区上的效果与一个共鸣木块很相似。

5. 混合预制。通过对踏板的运用，以及在相同的一根弦上运用多种预制品来制造混合的声响效果。

几乎在所有预制钢琴作品的谱子里都包括一张预制品的清单。凯奇在如何记谱这个问题上探究了好几年。在他最初的作品中，只指示用什么样的预制品。而在后来的谱子中，他变得越来越精确。精确到给出螺丝和钉子的具体尺寸。同时，他开始制定预制物在弦上的精确位置，把钢琴制音器上的尺寸精确到 1/16 英寸。后来他又发现这种精确是一种误导，因为不同的钢琴有不同的构造，同样的预制品放在两台不同钢琴的同一根弦上的同一位置会发出不同的声音。在《危险的夜》的钢琴预制品表中。他已经把这个因素考虑在内。指出只有特定尺寸的斯坦威钢琴是可适用的。《爱神》中他则以截然不同的方式处理了这个问题，仅描述了一个想要的结果是“螺丝必须足够大，恰好放在弦中间以产生一个共鸣的声音，充满和协感”，而把精确的尺寸和位置留给表演者去处理了。

凯奇为预制钢琴而作的音乐可分为两大类：一类是为舞蹈伴

奏的，另一类是音乐会作品。40 年代初期主要的预制钢琴作品均受委托而作，为舞蹈家默斯·卡宁汉(Merce Cunningham)所用。这时候预制钢琴已经成为凯奇最喜欢的舞蹈伴奏媒介，每一个演出厅都有钢琴，他只需要带上他的预制品就可以进行演出，因此在操作上相当简便。这些舞蹈伴奏作品通常写得仓促而少有鲜明的特色，它们的音色和织体结构也简单，通常只有几个音是预制的。在《先祖图腾》(1943)中，有八个音用螺丝或螺钉预制，两个音用挡风雨条预制，一个用螺丝和一个没有上紧的螺帽。这些作品常是一个无伴奏的单线条，或由一个单线条带简单的伴奏，诸如一个震音或固定音型的结构(例如《酒神祭》开始的 70 小节里)。《看似无忧虑的抛掷》(1943 年)主要由即兴而作的充满动力的五个音的无伴奏旋律线条组成(它们由挡风雨条预制)。只在结尾处凯奇加了两个由螺丝预制成的高音的颤音：《一种不专注的原由》(1944)中所用的预制音更有限，仅限于三个声音因素：一对不规则重复的砰击声(由挡风雨条和螺丝预制成)；螺丝预制的音高音簇的撞击声；一对由螺丝预制的音，螺钉会碰到钢琴板，当敲击时产生尖锐的噼啪声。一般认为，《看似无忧虑的抛掷》和《一种不专注的原由》这两首作品的实际效果使它们成为舞蹈作品中最好的两首。

《为马塞尔·杜尚而作的音乐》(1947 年)虽然不是舞蹈委托，但仍属于伴奏作品的范围。它是汉斯·李希特(Hans Richter)的超现实主义电影《钱能买到的梦幻》的配乐。电影由不同艺术家设计的几个不连贯片段组成，通过一条多少有点荒谬的故事线索串联起来。它延续了《看似无忧虑的抛掷》的风格：一条即兴创作的旋律线条，用几个风雨条弄哑的音组成。但在这个作品中还有一个比较有趣的地方，就是对无声的突出运用，作品的结尾运用了休止并取得很好的效果。它是四小节动机模式的七次快速交迭重复，一个两小节段落后跟着两小节休止。这种重复提供了一种紧张度，而没有凯奇早期预制钢琴作品中的节奏推进力。材料的平整性被无声所

划开，制造了一种拉紧的但仍是静态的音乐。它的无感情的冷静成为这部电影最好的伴奏。《为马塞尔·杜尚而作的音乐》或许是这一类预制钢琴作品的顶峰。大多数其他舞蹈作品缺乏它所具有的内聚力和经济。

凯奇在为舞蹈而作的预制钢琴作品的写作过程中学到了很多的东西，而在 1943 年至 1948 年间写的音乐会作品的系列是为预制钢琴的大型作品所作的准备，这些作品使他逐渐从舞蹈委托写作的束缚中解脱出来，也使得预制钢琴作品的写作风格更进一步地趋于成熟。

第一个为音乐会演奏而作的预制钢琴作品很像是舞蹈伴奏，它是《爱神》组曲中的一首。仅在组曲的开头和结尾乐章是为预制钢琴而作的。整个组曲的情绪是安静、私人化和亲密的，它的主题如凯奇所说（及如标题所示）是“恋人间的无声”，从这个意义上言，它是喧闹、客观的《结构》的对照物。在 1944 年和 1945 年，凯奇为两台预制钢琴创作了两首较大型的作品，每一首持续半小时。这两首作品，《一本音乐书》(1944)和《三首舞曲》(1945)是为阿瑟·高德(Arther Gold)和罗伯特·菲兹德勒(Robert Fizdale)双钢琴组合而写的，这是凯奇从专业钢琴演奏者那里接受的第一个委约。双钢琴作品主要特点在于它的节奏结构。这与《第一结构》有些相似，结构不同的大段落间的区分是通过速度改变来实现的。然而这些作品并不是凯奇预制钢琴音乐会作品中最为成功的例子，由于他所能用的乐器不是一台钢琴而是两台，这新增加的音响资源引诱他从他预制钢琴作品亲切、平和、抒情诗式的特征上游离开，再一次把他引向打击乐作品的野性音响。作品几乎整个地由不同形式记谱的华丽琶音构成，重复的动机上上下下地沿着每架钢琴的极限范围内跑动，使作品显得十分费力而艰涩。关于这一点，《三首舞曲》中的第三首是十分典型的演示，作品中超负荷的运动，太多的音以疾风般的速度演奏，其结果是一片叮当作响的模糊。

《奏鸣曲和间奏曲》是凯奇预制钢琴代表作，作为他最广为流传的作品之一，它经常被上演并录制过很多次，它代表了40年代中期凯奇音乐创作的最高成就。

《奏鸣曲和间奏曲》的最初构思来自于印度美学。凯奇通过阅读艺术史家阿南达·K·库玛拉瓦米（Ananda K. Coomarawamy）[6]的著作而对东方美学产生强烈的兴趣。库氏在《七日服丧期的舞蹈》一书中关于"Rasa"（"Rasa"被库氏定义为"美学质量"，其理论被发展为各种与梵语诗和梵语戏剧有关的论述）和"永恒的感情"的理论。都给了凯奇很大的启示。其中库氏关于永恒情感的描述是凯奇创作《奏鸣曲和间奏曲》的最重要、最直接的理论依据，根据这些论述，世界上可有八种永恒的情感：性爱、勇敢、憎恶、愤怒、愉快、恐惧、悲伤、和惊讶。而这八种情感都有朝向"宁静"（Tranquillity）转化的共同倾向。

据凯奇自述，《奏鸣曲和间奏曲》是"一种在音乐上表达（八种）永恒情感的努力……并且它们共同地归于宁静。"关于这个作品为何安排成16首奏鸣曲和4首间奏曲这么一整套体系，是不得而知。凯奇几乎从来不在乐谱中或他的文章中指明他的音乐的具体计划方案是什么。分析家们认为有可能其中的每一首均可表达一种感情。有一些奏鸣曲在情绪内涵上比别的更明晰一些。一般地认为第三奏鸣曲是"性爱"的生动表现，并第九奏鸣曲中则能强烈地感受到"恐惧"的含义。其他的不是那么一目了然，并且情感区别的特征在作品的后半部分似乎消失了。凯奇指出，"在最后4首作品中以10小节为单位的音代表了宁静[7]。"因而可以肯定，最后4首奏鸣曲比作品的其他部分的情感变化更少些。也许共同倾向于宁静的思路显示了整套作品的过程变化，奏鸣曲开头带有强烈表达的情感逐渐地变为承受而最后转为结束时沉稳暗淡的声音。

《奏鸣曲和间奏曲》由20个片段组成：16首奏鸣曲和4首间奏曲。正如下表所列：

作品	形式
奏鸣曲 Ⅰ — Ⅳ	二部
间奏曲 Ⅰ	通谱作曲
奏鸣曲 Ⅴ — Ⅷ	二部
间奏曲 2	通谱作曲
间奏曲 3	4 部分:AABBCCDD
奏鸣曲 Ⅸ — Ⅺ	ABBCC、AABBC、AABCC
奏鸣曲 ⅩⅡ	二部
间奏曲 4	4 部分:AABBCCDD
奏鸣曲 ⅩⅢ— ⅩⅥ	二部

奏鸣曲分成 4 组,每组有 4 首。整部作品划分为两大半:前后两半各有 2 组奏鸣曲和 2 首间奏曲构成。在作品的前半部分,奏鸣曲在间奏曲之前,而在后半部,间奏曲在奏鸣曲组之前,这种安排制造了结构的对称性。

《奏鸣曲和间奏曲》在音乐性和情感内涵上均比过去凯奇所作的许多作品更为深刻,凯奇在这部作品中虽然也把预制钢琴主要当作打击乐来处理,但是常见的关于噪音和节奏属性的特征——粗暴、精力充沛、动力十足等特征被取而代之为亲密和宁静的气质。在这个过程中,他本人从一个多少带点火爆写作风格的"音乐的未来"的实验者,改变为一个安静的表达永恒情感的作曲家。1949 年《奏鸣曲和间奏曲》初次上演时,即被认为是凯奇写作生涯中的一个高峰作品。《纽约时报》批评家道:"留给人的感觉是,凯奇先生是这个国家最优秀的作曲家之一,并且他的发明(预制钢琴)现在已经被音乐化地证明了。"

从打击乐到预制钢琴的中介媒体的改变使凯奇改变了他的写作风格。在他的打击乐作品中,音乐由节奏结构组成的音块所构

成，而在为预制钢琴而作的作品中，独奏媒介导向了对一条旋律的强调，节奏变得更简单、更流动性、更可变。凯奇在这里运用一种装饰性的敏感的音调变化，与打击乐作品宏大的戏剧性效果完全相对，这些为预制钢琴写的音乐是亲切的个人表达。“诗意”一词用于描述凯奇的预制钢琴作品是恰如其分的，它可以对预制钢琴和打击乐作品的相异性作出必要的区分。

凯奇的预制钢琴不仅表明他的作品媒介已经改变，同时也是他音乐思想转变的标志。通过预制钢琴，他的音乐特点由坚硬的段落结构的连接变化到微妙的感觉流动。1994 年的文章《幽雅和清澈》代表了凯奇新的诗意美学的立场：音乐与舞蹈的健康联系是建立在清晰的段落结构之上，更进一步地，要依靠段落来产生诗意和呼吸般的节奏。于是在预制钢琴作品中，凯奇开始转向探求更敏感精细的效果，这种感觉在整个 40 年代得以逐渐加深，并最终导向对苦修式的无声(Silence)的发现——《4 分 33 秒》。

凯奇在 40 年代后期，已经确立了一个有才能的作曲家的声誉。1949 年 1 月，由玛罗·阿亚米安(Maro Ajemian)演奏的音乐会是纽约演出季节中的重要事件。演出在著名的卡内基音乐厅进行，演出曲目包括凯奇为预制钢琴作的《奏鸣曲与前奏曲》。在这个时期，凯奇还获得了古根海姆基金(Gugenheim)和国家艺术学院奖，并在获奖证书上称他“为音乐艺术拓宽了范畴”——这是对他在这个时期所作的音色和节奏上的探索的恰当评定。

在凯奇音乐思想的形成过程中，东方哲学对他的影响是十分深远的，由于这种东方异文化的渗透，使凯奇最终与西方传统音乐思想之间产生了质的变异。早在 30 年代后期. 凯奇曾听过南希·威尔逊·洛斯(Nancy Wilson Ross)的禅宗讲座，这是他与东方哲学的首次接触。40 年代中期，凯奇在印度音乐家吉塔·萨拉伯哈(Gita Sarabhai)的帮助下学习印度哲学和美学，萨拉伯哈是在美国学习西方音乐的学生，在对位和当代音乐课上与凯奇结识。凯奇

学习东方哲学是从《罗摩克里希纳福音》(The Gospel of Sri Ramakrishna)一书开始真正入门的[8],这本书,用凯蜀的话讲是"代替了心理分析"[9],它给当时一直处于某种困惑之中的凯奇以很多启发——凯奇在 40 年代中后期虽然得到了维吉尔·托马森(Virgil Thomason)和亨利·考威尔(Henry Cowell)等人的好评,但是纽约的大多数音乐家对他的音乐仍是表示敌意或置之不理。凯奇在这种境况下并不气馁,他不停地思考自己应该走的道路,并提出这样的见解:"所有的艺术家必须用一种不同的语言说话,而且只为他们自己说。[10]"罗摩克里希纳的关于个人生活"与现实世界(如功利、成败等)无关"的说法成为对凯奇的鼓励和安慰。后来,凯奇还阅读了阿尔道斯·哈克斯利(Aldous Huxley)的《四季轮回的哲学》(The Perennial Philosophy),著作里阐述了与罗摩克里希纳相同的精神世界观;同时凯奇还开始接触梅斯特·艾克哈特(Meister Eckhart)的著作[11]。他们的著述打开了凯奇的思路,使他从中找到一些可用的理论依据,形成他更为精神化地对待生活的态度。

同时,凯奇比前一时期更为潜心地深入研究了阿南达·K·库玛拉斯瓦米的著述,尤其是《艺术中的性质转变》(The Transformation of Naturein Art)和《湿婆之舞》(The Dance of Shiva)[12]。库玛拉斯瓦米认为艺术是一种绝对性的沉思——一种瑜伽。他强调艺术家所运用的形式和想象原存在于永恒的上帝,通过艺术家和观众之间的沟通,取得一种与上界同一的神秘体验。在《艺术中的性质转变》一书中,他坦言道:"艺术是宗教,宗教与艺术,不是有关系,而是同一物。"[13]。在 40 年代后期开始,凯奇作品中的宗教倾向完全可以溯自对库玛拉斯瓦米著作的阅读。关于这一点,最直接的例证就是在《一个作曲家的自白》中论及的一些观点。凯奇在该文章中谈及当代音乐时道:"我们文化的可信性不是处于精神平和的中心。而是在我们将可能完成渴望做到的事情这个永远充满希望的假设之上。"他在文章的结束部分,要求人们用一种更为精神化

的态度来对待音乐，这种思想是对库玛拉斯瓦米的回顾和呼应。凯奇道：

“我们每一个人现在必须看看他自己。把我们聚集在一起、并给我们所处位置以意义的是我们对上帝的信仰。当我们偏离这个信仰，先是转向崇拜英雄再是转向拜物，我们开始步人了岔道。……朝向最终的宁静，这是我们今天极为迫切的渴望，……（音乐的）正确使用可以成为一种向导。”

虽然库玛拉斯瓦米的思想对凯奇有所启发，但是凯奇音乐思想和创作上直接受惠于库玛拉斯瓦米著述的可能还是有限，因为库玛拉斯瓦米主要关心的点是东方传统艺术而不是遥远的西方前卫艺术。

东方哲学思想所带来的影响成为凯奇 40 年代后期新音乐活动的催化剂。1948 年凯奇被邀任教于黑山大学（Black Mountain University），期间他公开演出了在当时鲜为人知的萨蒂的作品，因为在萨蒂的作品中他发现了东方哲学中所谓的静态美感。同时他还作了一次题为《保卫萨蒂》的解释性演讲。

《保卫萨蒂》完整地表达了凯奇当时的作曲观念：他明确提出了“音乐四分法”概念，即把音乐分成四大因素：结构（把整体分成部分）、形式（声音的连续性）、方法（产生连续性的手段）和材料（作品的音响）。他认为：结构的因素是必须被普遍认同的，而形式，即声音的连接方式，它来自人的心灵，因此不能被作为普遍原则的基础（在这篇文章中，他对材料和方法的态度与评价不十分明朗）。他把结构的因素称为“律定因素”而其余的成为“自由因素”，并指出这些相矛盾的因素可以统一在一个和谐的音乐整体中。因此演讲的中心思想之一是说明哪些音乐因素应该成为每个音乐家都要遵循的原则，而哪些则是属于作曲家个性表达的独一无二的特征。

早在 1944 年，凯奇的《优雅与清澈》中就有与《保卫萨蒂》相当接近的观点，即节奏结构是音乐唯一正确的结构方式。但在《保卫

萨蒂》中凯奇不仅说明了音乐结构基于时间的种种优点，还试图进一步证明它的绝对必要性。他指出：长度是声音的唯一外观，不论在有声(Sound)或无声(Silence)的状态下都是如此。从这里他得出结论：音乐应该是从声音和无声的时间长度这个最根本基础上去找到结构。他还认为西方音乐传统对这一点的长期忽视、以及他们以和声的不协和向协和解决是决定基本结构的重要依据这一观念是根本性错误，凯奇把这个“错误”形容为“把艺术之舟撞上颓废之岛”。他同样地在《在西方的东方》一文中挟击西方传统音乐对和声的强调，他称之为“西方商业主义的工具”，并在《一个作曲家的自白》中认为和声是“一种使音乐给人深刻印象的、嘈杂和庞大的工具，来招揽观众以赢得票房回报”。凯奇认为自 19 世纪以来的音乐传统中，作曲家大量地滥用和声，来“极尽能事地鼓吹他们的音乐”，他在《在西方的东方》中呼吁作曲家们应该转向创作“和声不作为根本要素”的音乐。

《保卫萨蒂》是凯奇对他近阶段音乐实践所作的一个总结和定义。他在 40 年代的许多作品都可以被认作是这些原则的演示。在《保卫萨蒂》演讲之前，凯奇已经开始在实践的最前沿尝试他的新思想和意念，1947 年完成的芭蕾舞作品《四季》就是这样一部实验作品。这部作品受纽约芭蕾舞协会的委托而作，由默斯·卡宁汉设计舞蹈，依据凯奇在作品目录上的说明，作品“是一种试图表现印度关于四季的传统观点：寂静(冬)、创造(春)、储存(夏)、和毁灭(秋)。”作品十分强调节奏结构在整个作品构造中所起的决定性框架作用：其具体节奏结构是依据一个周期性的安排来进行的，这个结构分成 9 个部分，每一部分所包含的单元数分别是：{2、2、1、3、2、4、1、3、1}。作品中 9 大部分形成了下列乐章和前奏：

单元数：	乐章安排：
2	前奏 I
2	冬天

1	前奏Ⅱ
3	春天
2	前奏Ⅲ
4	夏天
1	前奏Ⅳ
3	秋天
1	终曲(前奏Ⅰ)

最后一部分是前奏曲Ⅰ的部分再现,强调了季节循环往复的特性。整部作品的节奏结构是建立在时间长度的排列上,正如大自然中四季的时间轮换与排列一样。

《四季》是第一部为管弦乐队而写的作品,是凯奇在近十年里为有音高的乐器写的最重要的作品之一。创作这样一部作品给他提出了许多作曲技术方面的问题,或许对他来说最困难的是如何在作品中处理和声。鉴于此,他尝试使用了"全范围技术"(Garout Techmique)来解决这个问题。所谓"全范围"就是被用于作品中音乐材料(如前文所述,凯奇对材料的定义是"作品的音响")的特定集合,它在作品创作之前先被定义。凯奇的全范围概念不仅是指在这些作品中被收集的音响材料的方式(Ways),还包括材料本身的种类(Kinds)。在他过去的音乐实践中,他为打击乐和预制钢琴作曲时,收集并设置安排这些声音是一个重要的作曲行为。早年的经历为凯奇全范围技术概念的形成打下了基础,在他的《四季》中,全范围使用的基本前提是在作品的开头部分制定特定音响度的集合,以简化和声的运用。

《四季》中一个显著特点是制造了微弱的和声运动效果——这就是凯奇所渴望得到的静态和声的感觉。凯奇通过和声全范围的运用约束了和声的运动,但并没有完全取消运动的感觉,因为在这部作品中被全范围限定的和弦集合,仍有从一个到下一个的进行感。因此,全范围技术只是朝着新的音乐创作道路迈出的第一步,并成为他在以后几年中进行作曲新探索的开端。

凯奇在 40 年代的第二次重大思想转变体现在"空的节奏结构"概念的提出——在作曲家划定的时间结构内,任何声音都可以投入到空的时间框架之中。1949 年 3 月,凯奇在前卫艺术杂志《虎眼》第七期上发表了《现代音乐的先行者》一文,文章的前半部分仍然保留了大量从《保卫萨蒂》中继承过来的观点,即强调音乐的四分法、节奏结构的正确性等等。但这篇文章的特殊之处是明显地带有德国 14 世纪基督教神秘主义者梅斯特·艾克哈特思想的痕迹。《现代音乐中的先行者》中有很多艾克哈特思想的影响,有些地方凯奇直接引用他的原话。在这些引用中最为值得注意的一段是艾克哈特的《间奏曲》:

"人必须依靠知识的转变来达到非自我意识(Unselfconsciousness)的状态。这种无知(Ignorance)不是因为知识缺乏,而是因为知识有时会引向这种无知。然后我们便充满这种神圣的无知,并由于被超自然的知识所装饰,我们的无知由此显得高贵。[14]"

这段引言在艾克哈特的原文中完全有别于文章的其余部分而处中心地位,艾克哈特所谓的"无知"和"知识"是相当特别的概念。对于艾克哈特来说,一种内心的虚无,讲如"无声"(Silence)、"无知"(Ignorance)、"非自我意识"(Unselfconsciousness)、"不知道"(Unknowing)等等,这些感觉都是一个人在真正领悟上帝的过程中所必须有的。艾克哈特认为,只有在人的精神处于这种真空状态下,才有可能接受精神的给予,而意愿、知识、和自我渴望等状态都不复重要并应适当地予以隔离开。这种感觉正如艾克哈特所常常

引用的那样："在夜半时分，当所有的一切都沉寂下来时，一句隐藏的话便对我叙说。[15]"这个所谓的"沉寂"就是凯奇在"间奏曲"中所引用的"无知"，在原文中，艾克哈特说明了"无声"是听到"隐藏的话"的必要条件：

"正是在静止中，在无声中，上帝的话语能被听见。再无别的方式比通过静止、无声取得更好的效果。当一个人一无所知时，这个话语即会听到，清晰可辨。[16]"

根据艾克哈特的理论，一旦人处于完全的虚无状态，便可以获得一切。凯奇参考了艾克哈特的观点得出的结论是：节奏结构的概念是空的，因此它可以允许所有的声音投入其中。这与艾克哈特的内心的虚空即宇宙的获得是十分相似的。

对新的概念进行演绎的作品是《四部分的弦乐四重奏》。这部作品的特点有二：一是依然遵循节奏结构的规则，但在具体安排上更具匠心；二是进一步融解传统和声的意义，把和弦仅仅当作一种声音来源而不具有任何和声进行意义的素材。

《弦乐四重奏》的结构共分为 8 个部分，每一部分所包含的单元数分别是{2+1/2。1+1/2，2，3，6，5，1/2，1+1/2}，总数是 22 个单元，每单元各有 22 小节。8 个部分按前后次序一对对地组合成 4 乐章，因此每章的长度分别是 4、5、11、2 个单元。作品和《四季》一样，其构思同样来自印度关于四季的概念，只是四季的顺序安排作了一些变化，在这里，第一乐章是夏，其他乐章相应地分别是秋、冬和春。每一个乐章没有明确地用四季来作标题，但是前三章给了速度提示：第一乐章是"平静地顺流而下"(Quietly Flowing Along)、第二乐章是"缓慢地摇动"(Slowly Rocking)、第三乐章是"几近凝固"(Nearly Stationary)，而最后一章则是相对快速的"混成曲"(Quodlibet)。事实上，整首曲子的总体速度并无变化，在前三乐章中，通过音符基本节奏单位的成倍增加来形成渐慢的感觉，第一乐章，所使用的基本节奏单位是 4 分音符，接下来是 2 分音符、全音

符，而最后一章春天，基本时值是 8 分音符，在这里速度突然有了一个戏剧性的加快。整个速度安排与季节的安排有联系，从储藏到无声伴随着一个逐渐减慢的过程，而回到了创造，则以有活力的速度加快来表示。

《四重奏》代表了凯奇全范围技术使用的进一步发展。在《四季》中，全范围技术已经开始尝试解决在静态的音乐表达中和声运用的问题。而在这部作品中，凯奇继续深入考虑这个问题，认为解决的方法在于和弦必须在作品的结构中自由地发挥其自由性，使之成为一种用于表达的正式因素。在《弦乐四重奏》中，他试图让和声演变为旋律化的进行，把和声中的某一个音处理成旋律来达到这一目的。这种将和弦音延展为旋律的手法古已有之，但是凯奇在这里所产生的意义是把作品处理成“没有伴奏的旋律线”，其根本着眼点是取消和声的意义。在《四季》中，使用和声的全范围没有引向一个真正的完全的和声静态感觉，因为凯奇使用的全范围因素多少有点传统的和声与主旋律之间关系的痕迹。在《四重奏》中却相反，通过人为地制造出一个与和声进行秩序彻底无关的声响次序，因而和声惯用法便落到次要的附属位置从而提高声音集合的旋律性意义。通过全范围技术的扩展，凯奇把和声从与主旋律的关联中分离出来，制造了和声的新的连续性，真正从和声结构的负担中解脱了出来。通过前三个乐章相对较慢的进程，使整部作品通篇缺乏动力，和声的停滞显得十分突出。

凯奇对和声的特殊处理产生了新的风格。他把预制钢琴作品中对音色的集合化使用，扩展到了和声领域，结果产生了和声的单声化。他将和声作为一个个音块，横向组接成线状。形成一个在节奏空间中的线条，就像一颗颗珠子串成的项链。

40 年代中后期开始，凯奇的思想和音乐作品明显地受到了佛教禅宗哲学的影响。这种充满思辨色彩的东方哲学思想在凯奇整个一生的音乐思想和创作中起到举足轻重的作用，它是凯奇许多

理论和实践的思想基础，并是凯奇背离传统音乐道路的主要精神动力之一。这个时期，作为禅宗思想直接影响的结果——《4分33秒》，是音乐史上最为惊世骇俗的作品之一。

凯奇对禅宗的接触，主要是通过日本的禅学大师铃木大拙(Daisetz Tertaro Suzuki，1870～1966)。1893年，在美国芝加哥召开的“世界宗教大会”上，日本代表——铃木大拙的老师释宗演向西方世界介绍了中国和日本的禅宗思想，引起了西方人的关注。稍后，释宗演又派他的三位弟子，铃木大拙即是其中之一，去美国宣传禅宗。铃木大拙翻译了一部分中国禅宗经典著作，为进一步在美国推广禅宗打下了良好的基础。二次大战后，铃木大拙连续8年在美国哥伦比亚大学讲授东方禅宗思想和佛教文化，对禅宗在美国及整个西方世界的发展起到了很大的推动作用，铃木大拙所写的禅宗书籍也成为美国各大学的校园读物。禅宗在美国等西方社会的传播对20世纪艺术史产生的影响是十分深远的。通过这种完全东方化的思维方式的介入，使东方民族的直观、合一、整体的人生态度与西方民族智化、分析、客观的人生态度互相偏补。禅宗以它的无分别、无意识、讲直观、重本能的特色给重区别、讲分析、重理性的西方人揭示了另一条投入人生的道路。

在凯奇看来，禅宗是一种精神体验和认识方法，它不仅是心注一境、审正思维的静修功夫，而是对“自我”的发现与肯定。正如日本哲学家西谷启治所说的“了解自我本来面目”的“禅的立场”[17]。按照铃木大拙的解释，禅宗的特色就是：“喜纯、诚挚与自由”。要达到这个境界，人们必须按照生命本来的面目去生活。“生命的本来面目”在禅宗的解释里是一种不经意识侵染的，和无意识的宇宙相通的状态。这个思想对现代人，尤其是西方人，是深具意义的。西方人非常执着人的理性能力，生命的存在依赖的就是人的意识或者理性。自从英国唯物主义和整个现代试验科学的始祖培根在16世纪提出“知识就是力量”以来，这种以人的理性为依据的生存态

度在科学这种形式上得到了充分的发展。科学是建立在人的理性基础上的产物。但由于人的理性是有局限的，因此科学也是有局限的。科学只是人自己设置的用来衡量自然现象的一套规律，只有那些可以被科学衡量的现象才被纳入到科学范畴之中，那些不能被衡量的就被摒弃在一旁。然而我们所存在的自然界何其混沌博大，它是无限可能性的储藏所，从这个混沌中发展起来的理性是肤浅的东西，只能触及实体的边缘。因此科学从本质意义上来说，从没有给我们以完全的安全和无畏之感。科学在现代越是向纵深发展就越是能感觉出自身的局限。从某种意义上，禅宗正是对西方理性方式的补充。禅宗从不把人和自然的关系建立在理性的基础上，而是建立在无理性的基础上，禅宗认为，人要达到自由和安然，就必须放弃理性，把自己完全投入无意识的领域。我们是由此而来的，我们必须由此而生活，活出生命本来的面目。这样我们才会“免除由意识带给我们的种种忧虑、恐惧和不安。并能彻底安于我们自己及一般世界。”

禅宗的这种思想使凯奇领会了人的智性的有限性和不可靠性，于是他开始逐渐在自己的音乐创作中排除人的心智的作用，尽可能地去接近生活本身。凯奇音乐思想受禅宗影响的最初体现是《关于一无所有的演讲》(此演讲稿后被收入《无声》一书)。关于一无所有的演讲》是凯奇最常被引用的文章之一，其中透出的那种不拘一格、落拓自如的风格显示了相当浓郁的禅意。其中关于节奏结构的“空”的观点，已经在《西方音乐的先行者》中有所提及，但在《关于一无所有的演讲》中，这个观点体现得更加清晰有力，从中体现出来的雄辩和诗意超过以往的任何演讲。

1950 年在纽约“艺术家俱乐部”凯奇举行这个题为《关于一无所有的演讲》的演讲。凯奇首次在演讲中运用了作曲的结构和方法，把演讲处理成一首音乐作品的形式。用如此不寻常的风格进行写作，演便不仅仅是信息传递，而且还是对凯奇的艺术观的直接解

释和具体演示。这次演讲是凯奇以后许相同模式演讲的第一次，此后他越来越少地关注容，而更多地把注意力放在形式的处理上。

《关于一无所有的演讲》可以理解为一个解释节奏结构的演示。全文按如下比例分五个部分：{7，6，14，14，7}，全文的总数是48个单元组，每组是48节。正文中每行分成4“小节”，12行构成结构中的个单元组。这种分法在文中已明确标出。

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
If among you are
those who wish to getsomewhere , let them leave at
any moment . What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking .
Give any one thought
a push ; it falls down easily .
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion .
Shall we have one later?

()r , we could simply de-cide not to have a dis-
cussion . What ever you like. But
now there are silences and the
words make help make the
silences .
I have nothing to say
and I am saying it and that is
poetry as I need it
This space of time is organized
We need not fear these silences，—

文章的行被划分成 4 栏，代表每行 4“小节”。词分散在这些栏中，有时用空的间距来代表无声。凯奇还在全文结尾处设计一些问题，准备在演讲后被提问，他预先写了 6 个答案，不管提的问题是什么，都从这 6 个答案中选一个来回答。这种回答除了明显的产生上下文不连贯和不合逻辑之外，答案本身是相当无理性和模糊神秘的，如“我的头要痛”，“依据农民的历书这是不是真的春天”、或者“我没有更多的回答”等等。这些答案中的无意义特征或许由凯奇所理的禅宗的“空”或“懵懂”风格所激起的，凯奇自己之为“与禅宗接触后的反映”。

《关于一无所有的演讲》主要涉及如下观点：瞬间产生的概念、结构和内容的相互独立、避免声音特定的思想服务等。演讲围绕着作曲四分法的范进行阐述，但演讲本身却远远地超越了描述这些分法，而进入诗化的境界。《关于一无所有的演讲》可以看成是技术、思想和娱乐的综合体，而且这三位一体融合得相当完美，它是凯奇文字著述中最值得纪念的作品之一。在演讲里所有令人难忘的特征中，最突出的一点也许是对声音的否定。从标题中即可看到，凯奇反复重申：“我们一无所有”、“我们走向无处”、“没有观点或观点本身就是虚无”。或许在他的文章中最常被引用的是这一句：“我没话可说但我正说着因此这正是我所需要的诗意。”(I have nothing to say and I am saying it that is poetry as I need it.)但是这种否定的气氛不能跟乖张的否定论和虚无主义混淆起来。这种否定的基础在于梅斯特·艾克哈特的“神圣的无意识”。这时候的自我否定能导向最终的接受一切。在这里，凯奇不仅仅说明否定(I have nothing to say)，接下来他就说明了积极肯定(And I am saying it)。凯奇的“一无所有”与铃木大拙所谓的佛法的空是相似的：“无限的可能性是零，无穷尽的内容是空。”[18]

凯奇还在文中反复强调节奏结构“虚空”的观点，他运用各种比喻和想象来说明节奏结构是空的，例如：“一个空的杯子在任何

时候都有可能被倒进东西。”这里，杯子代表结构而被倒进来的东西则代表着内容。演讲稿有十分清晰的结构，但结构内的内容是可以脱离于结构而独立存在的，内容的改变不会使结构产生变化。

凯奇还认为，所谓的“内容”很可能是一种在任何时间突然产生，然后突然地消失的东西：“如我们走路时偶尔想到一个念头。……把它当做随时可见的东西，好象是旅行时从车窗口一瞥掠过的景物。”

文章中否定的字句和无目的性一起导向了《关于一无所有的演讲》的苍白和萧索的气质，演讲的第四部分充分例证了这一点。这一部分从结构上看是不短的（与其他部分的长度相同），但是所包含的内容却是以下几行文字的 7 次重复：

“这里是演讲第四部分的开头。我越来越多地感觉到我们正走向无处。慢慢地，随着讲话的进行，我们正在走向无处而这就是快乐。一个人在哪里这不会令人不快。使人不快的只是去思考一个人宁愿去别处。我们现在在这里，在这次演讲第四部分的开头过后一点点。越来越多地，我感到我正走向无处。慢慢地，随着讲话的进行，慢慢地，我们有正在走向无处的感觉。这种感觉将继续而这是一种快乐。假如一个人是激越的，那没有什么东西不是愉快，但是突然，这是一个快乐，然后越来越多地这不是激越了。原本我们就在无处，现在，又一次，我们正快乐着我们慢慢地已在无处。假如谁有睡意，让他去睡吧。”

这个部分在演讲的进程中形成了一个大的停顿，一种对“一无所说（nothing to say）的具体解说。这种“一无所有”以及由此而来的想象产生了《4 分 33 秒》（1952），凯奇的“无声的作品”——在这个作品的“演奏”过程中，演奏者没有发出任何声音。这部作品或许是他最著名的的造物，长期以来，任何涉及凯奇和他作品的讨论几乎没有不提及《4 分 33 秒》的。这部作品通常被看作是极端“偶然”作品，或作为“不确定”表演的最佳例证。但是事实上他在“偶然”或

“不确定”出现之前就有创作这个作品的意念，如在《一个作曲家的自白》中所述：

“我有几个新的愿望(有两个可能有点荒谬，但我对它们是很认真的)：首先，作一个不间断的无声的作品卖给音乐公司。它有 4 ＋1/2 分钟的长度——这将是‘罐装’音乐的标准长度，它的标题可定为《无声的演奏者》。它被一个意念所打开，我能使它具有鲜花的色彩、轮廓和芳香一般的魅力。结局几乎是无法感知的。”凯奇在 1948 年所描述的《无声的演奏者》很显然就是四年后《4 分 33 秒》的最初萌芽。

由于《4 分 33 秒》被人所知的途径更多的是通过对它的评论而不是直接体验，因此它产生的来龙去脉也值得一提。它的谱子是在 1952 年 8 月由“来源”出版社(Source Press)出版，当时凯奇曾把它展示给依文·克莱门(Krwin Kremen)、大卫·图德、默斯·卡宁汉等人，并从他们那里得到鼓励。在这个已出版的谱上，整部作品分成固定长度的 3 部分：30 秒、2 分 23 秒和 1 分 40 秒，总长度是 4 分 33 秒。首演时的演奏者就是克莱门。这部作品段落时间长度的划分可以有别的可能性，在表演中都是以开关钢琴盖的动作来表示这些段落的划分。

《4 分 33 秒》是产生于下列音乐和文字作品之后的：40 年代后期的《四重奏》和《关于一无所有的演讲》。在这个上下文中，可以看出《4 分 33 秒》事实上是在偶然作品之前产生的，因此它并不是很多著作中认为的是一部偶然、不确定的代表作，虽然《4 分 33 秒》中的确有偶然和不确定的因素在内，但是他真正想表达的却不是偶然或不确定的概念。对凯奇而言，这部作品另有其含义。

从 1948 年到 1950 年的作品中所留下来的相同特征是结构化的无声的概念。因而可以认为《4 分 33 秒》是真正空的节奏结构的代表性例子。假如所有的声音的产生是在节奏结构之内，(正如凯奇在《现代音乐的先行者》中所断言的)，那么这样的结构不应该仅

仅包含常规的音乐声音，环境的周围声响，或甚至是无声。也是同样可以成立的。

对《4 分 33 秒》的含义问题，还曾有这样的观点：20 世纪的作曲家们不断地对传统音乐的各个要素进行突破，《4 分 33 秒》也是沿着这条路线进行的、对传统音乐的最后一击——把声音给最终取消了，因此，音乐便成了“被单身汉们剥光了衣服的新娘”。[19]

然而事实上，凯奇这个时期的注意力已经不在考虑传统音乐还有什么地方值得再突破一下，他几乎完全放弃对传统的纠缠，而遵循另一条思路（虽然他这个作品的确是冲到了音乐这个概念的最外围疆界）——他这个时期最为关注的问题是节奏结构里发生了什么，他这件作品所寓示的真正含义应该是：清空节奏结构，让它在一无所有的状态下，坦然地拥抱所有最纯粹的自然生发的声音；在空的结构框架内所有的声音（包括无声）皆可成音乐。这才是创作《4 分 33 秒》的初衷。

从打击乐和预制钢琴中寻找新的声音、建立结构原则一直到《4 分 33 秒》对无声的体验，凯奇的思想和创作从表象上看体现了从对音乐要素的界定概念的扩展、一直到超越概念的临界突破的历程，但是本质上他从一而终地坚持了节奏结构的原则，他概念中的音乐四分法的最首要问题仍然没有放弃，但在材料的可能性问题上作了逐步扩展：从有声材料到无声，到别的任何声音，这种对音乐材料态度的改变对传统的音乐形态外观的破坏性是巨大的，以至于使人怀疑它是否仍然还属于音乐艺术的范畴。

《4 分 33 秒》是观念艺术作品的代表作，这类作品与传统艺术作品相比较，其存在基础不是美感，而是观念。在这部作品中，传统音乐美感的体验已经不复存在，必须要深入了解产生这部作品的意图才能理解它的意义，因此，整个音乐活动的性质不是审美的而是认识的——这种表达方式在音乐史中几乎绝无仅有，它是悬浮在音乐历史长河中的一个巨大而孤独的问号，是对音乐可能性问

题所作的终极试验和质问，它以其独特而严肃的构思、极端前卫的表现方式在历史中留下了难以抹去的一笔。

---

①The New Grove Dictionary of Musicand Musician, Vol. 3, P. 597\；②同①\；③Baker's biographical Dictionary of Twenty Century Classical Musicians, P. 198\；④David Revill, The Roaring Silence 封底介绍\；⑤John Cage, "A Composer's Confessions"\；⑥Ananda Kentish Coomaraswamy(1877～1947)，斯里兰卡艺术史家，印、英混血，移居美国后成为将东方艺术介绍给西方的优秀诠释者，主要著作有《印度绘画》、《佛陀与佛教教义》、《印度和印度尼西亚艺术史》等。\；⑦Cecil Smith, "Ajemian Plays Sonatas by John Cage", Music American, 1969/2, P9\；⑧罗氏为印度改革家、宗教哲学家。此书是他的谈话录，由他的弟子们整理而成。\；⑨Cage, John, "List No. 2(1961), John Cage, P138\；⑩Tomkins, The Bride And The Bachelors: Five Masters of the Avant-garde, P97\；⑪德意志神秘主义神学家，认为"存在即神性"。其学说中有些论点被教皇定为异端，通称Meister Eckhart。\；⑫湿婆，印度教主神之一，毁灭之神。\；⑬The Transfomnation of Nature in Art. P62\；⑭引自 Raymond Bernard Blakney 英译本，Meister Eckhart, A Modern Translation, P107\；⑮C・DeB・Evans 英译本，Franz Pfeiffer, Meister Eckhart，第一卷 P7\；⑯Blakney, Meister Eckhart, P107\；⑰孙昌武：《禅宗与诗情》，P2\；⑱Daisetz Tertaro Suzuki, Mysticism: Christian and Buddhist, World Perspectives, Vol12, P28\；⑲杜尚著名作品的标题：《大玻璃——被单身汉们剥光了衣服的新娘》。

原载《音乐艺术》2000 年第 1 期

科雷利和他的小提琴作品

范额伦

在17世纪上半小提琴音乐与技巧都还处于它们发展的早朗阶段。大多数小提琴家与作曲家将力量集中在探索这种非常有希望的乐器的潜在可能性上。各种各样的效果都在尝试，很自然的是很多这类试验都更多地侧重于演奏技巧上出现的新问题而不是音乐本身。在有些作曲家的作品里对技巧问题的兴趣强调到了如此程度以至于其技巧手法比音乐内容更多地吸引了听众的注意力。尽管如此，事实表明：这样一种倾向对早期小提琴家为充分发掘乐器的潜在能力与促进其技巧与音乐的发展而作的努力是有益的。这种倾向的积极一面不可低估。在众多意大利的先驱者中法里纳(Carlo Farina，约1600～约1640)是个体现了这种倾向的好例子。后来很多德国、奥地利和波希米亚地区的小提琴家在这里超过了他们的意大利老师：复杂的双音技巧，不规则定弦与高把位使他们成了同时代的意大利小提琴家可怕的对手。在另一方面，从世纪中开始另一种倾向在小提琴音乐与其演奏中逐渐崭露头角。在摸索了几十年之后，小提琴家掌握了如此多的技巧手法，以至于在某些作曲家看来对无论是在教堂还是在音乐会上演奏的音乐来说已是太趋于极端与过于复杂。令人眼花缭乱的经过句，不规则定弦法、

高把位、震音与和弦在他们的作品里很少找到使用的机会。在他们作品里小提琴主要是被用来“唱”出如歌的旋律，完美的形式与崇高的感觉要远比技巧上的狂热受到更多的尊重。这种在技术上看起来似乎比较保守的倾向事实上反映了意大利巴罗克音乐全盛时期的一种重要的特点。许多用这种风格写成的作品不但在那时期而且自从那时以来就一直经常被人们演奏。这种倾向可以清楚地见诸于当时波伦亚学派(Bolognese School)作曲家所创作的音乐，而这种风格最具代表性的小提琴家与作曲家即是阿尔坎杰洛·科雷利(Arcangelo Corelli，1653～1713)。

首先提到一些其作品对器乐音乐的繁荣作了很大贡献并因此影响了科雷利的作品的一些前辈作曲家可能会有些帮助。在这方面最重要的是毛里齐奥·卡扎蒂(Maurizio Cazzati，约 1620～1677)，卡扎蒂最后而且也是最成果累累的十年是在波伦亚(Bologra)渡过的，人们认为正是他为器乐音乐的波伦亚学派尊定了基础。在波伦亚学派里他是出版小提琴独奏奏鸣乐的第一位作曲家(作品 55)。尽管这些作品精致而且对演奏说来十分合理，它们的技巧要求并不很高，而且其人们并不期待会炫耀技巧的朴实而合乎提琴特点的写法预示着后来波伦亚学派那些最杰出的小提琴作品。卡扎蒂学生之一的乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利(Giovanni Battista Vitali，1632～1692)进一步发展了他老师的风格。维塔利是一位多产的作曲家，但他最有影响的作品是他写的器乐音乐，特别是三重奏鸣乐。在这种形式的巴罗克奏鸣乐正在确立起来的那时代，他对这种体裁所作的贡献是非常重要的。不但科雷利和托雷利(Giuseppe Torelli，1658～1709)，就是珀赛尔(Henry Purcell，1659～1695)也受到他的风格的影响。乔瓦尼·莱格伦齐(Giovanni Legrenzi，1626～1690)主要在威尼斯生活和工作，也是一位器乐音乐的大师并比科雷利要早一代人。莱格伦齐最重要的作品是他的奏鸣乐。这些奏鸣乐反映着卡扎蒂，内里(Neri)与梅鲁拉(Meruld)

的影响，同时也指出了进一步发展的方向，尤其是能在日后的托雷利，维瓦尔迪和巴赫写的奏鸣乐和协奏曲中能看得到的结构。在莱格伦齐的作品中有某些这个早期阶段的赋格的杰出的例子；而在经常变化的速度与美丽的半音段落里可以听得到威尼斯歌剧在这器乐时代的回响。

利霄利于 1653 年生于意大利的富西尼亚诺(Fusignano)，这是个离拉文纳(Ravenna)与波伦亚郡不远的小城，开始时他是向一位法恩扎(Faenza)的教士学习小提琴，然后在卢戈(Lugo)学习。13 岁时科雷利去了波伦亚，那时这城市的器乐音乐就已远近闻名，而且这城市能为有像卡扎蒂，佩尔蒂(Perti)，科隆纳(Celonna)，以及维塔利这样的作曲家而感到自豪。同时代的托雷利同样也是属于波伦亚学派的。科雷利在波伦亚继续自己的学业，老师可能先后是乔瓦尼·贝韦努蒂(Giovanni Benvenuti)和莱奥纳尔多·布鲁尼奥利(Leonardo Brugnoli)，此外可能还有 B. G. 劳伦蒂(Bartolomeo Girolamo Laurenti，此说证据不够充分)。所有这些小提琴家全都是波伦亚小提琴学派的奠基人埃尔科莱·加伊巴拉(Ercole Gaibara)的学生。科雷利学习进步很快，而且他在小提琴演奏上的才能很早就得到公认。当他还不满 17 岁时即为好乐学会(Accademia dei Filarmonici)所接受。当科雷利在波伦亚时当地一共有 4 个这样的学会，他所加入的这个好乐学会是维琴佐·马里亚·卡拉蒂(Vincenzo Maria Carrati)在 1666 年创立的。这学会很有影响，在一个世纪之后还曾接纳年青的莫扎特为其成员。在科雷利那时代这种学会(Accademia)是一个协会似的组织，其会员中既有专业的音乐家也有演奏技巧不错的业余爱好者。由于这些学会组织举办音乐会，所以它们在当时的音乐生活中起很大作用。在波伦亚的 4 年学习对科雷利一生的事业来说是关键的。他后来被人们一致认为是波伦亚学派一位伟大而具有代表性的小提琴家和作曲家，科雷利本人也是十分珍视自己与波伦亚的这种联系的。在不止一部他的作

品的扉页上他都称自己为《被人们称之为波伦亚人的富西尼亚诺的科雷利》("Corelli da Fusignano, detto il Bolognese")。只是在后来爆发的一场有关他作品中使用了平行五度的激烈争论使这种原本很热忱的关系冷了下来。

有关科雷利的生平人们所知其实不是很多,而且在这方面还有好多找不出一个满意答案的问题。不过另一方面现存的资料还是使我们能对他的传记搭起一个大致的框架来,没有疑问的是不晚于 1672 年科雷利移居罗马并在那里开始他那平平稳稳而又辉煌的生涯。罗马事实上是他一生中剩下那些岁月的最重要的舞台。他在罗马的第一个工作是在法兰西的圣路易(St. Louis des Francais)教堂,在 4 名小提琴家中他名列第三,这事实说明他作为小提琴的才能当时尚未被充分承认而且可能这也表明他刚到罗马不久。但后来科雷利无疑成了罗马最著名的小提琴家。他在各种不同的重要场合里演奏。1679 年他在卡普拉尼卡剧场(Teatro Capranica)指挥歌剧院的乐队并带领其小提琴家。1685 年当他在上述教堂演奏的时候他是由 14 名小提琴家组成的乐队的首席。由 70 年代末起科雷利还是逊位后迁居罗马的瑞典女王克里斯蒂娜女王(Queen Christina of Sweden)的私人音乐师并为她工作,科雷利的作品 1 就是献给她的。在那时代艺术保护人的宫殿事实上是音乐活动的中心。专业的音乐家、鉴赏家、以及各阶层的音乐爱好者经常在那里聚会和演奏音乐。克里斯蒂娜移居罗马之后她所居住的里亚里奥宫(Palazzo Riario)就恰好变成了这样一个中心,很多重要演出都在那里举行。当时在那里听众常听到的一种重要体载是大协奏曲。有时参加演出的音乐家人数很多,在有一次这样的音乐会上科雷利甚至指挥过一个包括 150 名弦乐演奏家的乐队,这样的乐队规模远比我们现在经常看到的现代交响乐队来得更大。

科雷利差不多也在这一时期的另外一位重要的保护人是红衣

大主教贝内代托·潘菲利(Benedetto Pamphili)。由1684年起科雷利在他组织的重大音乐聚会里演奏。潘菲利的宫殿也是罗马音乐生活的一个中心。每逢星期天在他的科尔索宫(Palazzo al Corso)里都举行音乐会(Academies)。科雷利献给潘菲利的作品2可能就是在这里首次演出的,有时科雷里带领的乐队规模又是很大的。1687年他成为潘菲利的音乐师(Maestro di Musica)并住在他宫殿里直到1690年。科雷利的学生马泰奥·福尔纳里(Matteo Fornari)与西班牙大提琴家乔瓦尼·洛伦佐·卢利埃尔(Giovanni Lorenzo Lulier)经常与他一起在大协奏曲里演奏主奏部(concertino),或是一起演奏三重奏鸣乐。

1689年克里斯蒂娜女王去世,而潘菲利于1690年移居波伦亚,在那以后彼得罗·奥托博尼红衣主教(Pietro Ottoboni)成了科雷利的新的保护人。教皇亚历山大第八(Pope Alexander Ⅷ)任人为亲,因此他的侄子奥托博尼是在22岁时就当上了红衣主教的,而且后来又担任过一系列的重要职位。奥托博尼是位非常热情的音乐爱好者,而他的宫殿坎切莱里亚(Cancelleria)很快就成了新的音乐中心,在那里每星期一都举行音乐会,盛况甚至超过了在潘菲利那里举行的。奥托博尼对待科雷利非常友善。而且还邀请科雷利就住在他宫中。这种待遇使科雷利有一个非常稳定的工作环境直至去世。科雷利的命运与很多他同时代的音乐家的不同,特别是当时的那些歌剧作曲家;他不需要去担心生活所需,尤为重要的是他的成就很早就为所有的人所承认。早在1684年即成为Congregazione dei Virtuosi di s Cecilia的成员。而在1700年他成了该组织负责器乐演奏的音乐家。1706年他又被阿尔卡狄学会(Accademia degli arcadi)所接受。科雷利所享有的显赫的地位与富有使他在每一部作品写成后不久就能排练,而这种排练的规模有时是使人印象非常深刻的。

由1708年左右起科雷利就不再在公众面前演出。在最后那几

年里他集中精力去完善前几十年写作的大协奏曲。他去世于1713年,时年60岁,那时他已是一位就对小提琴音乐的贡献而无人可及的大师了。在罗马的万神庙(Pantheon)里科雷利的墓是紧挨着拉斐尔(Raphael)的——这也是奥托博尼对这位杰出的大师最后表示的敬意。

科雷利是一位伟大的小提琴家,但无疑他是一位更为伟大的作曲家。作为演奏家科雷利通常在剧场、教室和他那些保护人的家里演奏。他的活动主要限于波伦亚和罗马,而1702年那次那不勒斯(Naples)之旅是不成功的。科雷利与他同时代的那些小提琴家不同,他几乎从不为了演奏去旅行。他的名声主要是通过他作品的出版而获得的。这些作品被带到了欧洲所有的音乐中心,它们到处被人们演奏,总是立即就得到承认而被接受,因而对他的同时代人及后代产生了深远的影响。没有哪个小提琴家对后代产生过这样强烈的影响,可能这就是为何科雷利在历史上总是占据着这样重要地位的原因了。

此外还要说明的是科雷利仅谱写器乐音乐,而且主要是为小提琴及提琴族的弦乐器。巴罗克时期作曲家作品数量常常很大,相比之下科雷利的作品并不能算很多,但其影响极其深远。大部分他的作品被他整齐地收入6个编号,每个编号12部作品,体裁只局限于三种:三重奏鸣乐、独奏奏鸣乐以及大协奏曲。这些作品是:

作品1,三重奏鸣乐(教堂奏鸣乐),1681年版。

作品2,三重奏鸣乐(室内奏鸣乐),1685年版。

作品3,三重奏鸣乐(教堂奏鸣乐).1689年版。

作品4,三重奏鸣乐(室内奏鸣乐),1694年版。

作品5,小提琴奏鸣乐(1～6:教堂奏鸣乐,7～11:室内奏鸣乐,12:变奏曲),1700年版。

作品6,大协奏曲,去世后于1714年版。

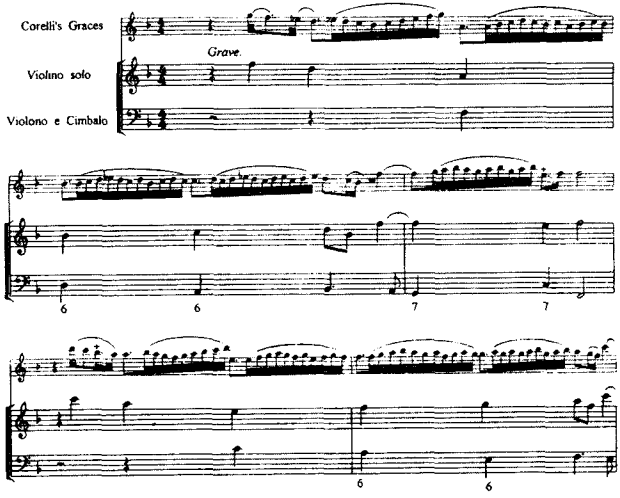
读了上面的目录后我们就知道他的作品中有三分之二是三重

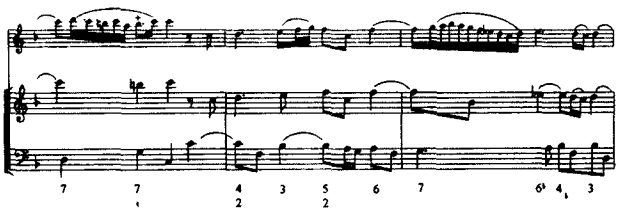
奏鸣乐。而且部份作品出版得要比他别的作品来得早。这其实是三重奏鸣乐这种体裁当时极力盛行这样一种事实的反映。事实上很多巴罗克时代的作曲家都正是采用这种体裁写他们的作品的。一般公认科雷利作品 1 与作品 3 展现了教堂奏鸣乐的古典形式。各乐章的速度安排通常是慢—快—慢—快;作品 3 的 12 部作品中有 11 部有 4 个乐章而 3 或 5 乐章的那种安排不见了。科雷利常被认为是真正的教室奏鸣乐的奠基人,因为正是他确立了这种奏鸣乐的比较固定的形式。作品 2 与作品 4 是由前奏曲(Preludio),阿勒曼德(Allemanda),库朗(Corrente),吉格(Giga),萨拉班德(Sarabanda). 与加伏特(Gavotta)等各种舞曲组成的室内奏鸣乐,在这两套作品里的这些舞曲的特点多少是一致的。在奏鸣乐的开始部分常安排一段慢板(Adagio),这样的安排后来成了后代的楷模。从纯技术的角度来看科雷利的三重奏鸣乐并不太困难,演奏者并不需要是技巧大师就能演奏这些作品,可能这也是这些作品一问世马上就为人们所接受的部分原因,因为当时业余演奏者在音乐生活中的地位还是如此之重要。但在科雷利的作品 5 为小提琴写的奏鸣乐里作曲家无论对左手或是对右手提出的要求都要高得多。作品 5 真正体现了科雷利作曲方面的最高成就。在这部作品集的 12 首作品里第 1 首至第 6 首是教堂奏鸣乐而第 7 至 11 首是室内奏鸣乐,只有第 12 首是个例外,因为这是一组建立在一首古老的西班牙曲调福利亚舞曲(La Folia)之上的变奏曲,教堂奏鸣乐在很多方面都不寻常,他们是构思来为红衣主教奥托博尼的"academies"(私人音乐会)上演奏用的,因此用维奥龙内(Violone)与羽管键琴(Cembalo)伴奏,每首有 5 个乐章,其赋格部分经常使用双音与和弦。用室内奏鸣乐写的第 7 至第 11 奏鸣乐包含有与作品 2 和作品 4 所使用的相同的舞曲乐章,双音要比第 1 至第 6 首奏鸣乐少用得多。第 12 首 La Folia 与它的萨拉班德节奏可追溯到 3 个世纪前的古老的西班牙舞蹈音乐。早在科雷利之前就有好多作

曲家采用过这个主题，但科雷利所写的被证明是最成功的；现在这可能是他最著名的作品而且常常可以听到它的演奏。在这套变奏里演奏数字低音的乐器维奥龙内与羽管键琴并不只是处理成伴奏乐器而是更有份量的真正伙伴，演奏速度的变化要比通常更多以加强效果。

可能需要提一下的是作品 5 的慢乐章里的装饰。教堂奏鸣乐中的 12 个慢乐章的记谱都很简洁，然而到底该如何演奏却使很多小提琴家都感到迷惑不解，毫无疑问在这里写的是骨架而演奏时需由演奏者运用自己的理解予以装饰加花。科雷利本人演奏这些奏鸣乐时运用了非常复杂而华丽的装饰，其中有一套还通过出版流传了下来，很多其他后来的小提琴家也留下了他们的演奏方法。各种流传下来的装饰方法的差别说明当年各种不同的演奏装饰的方法并存而且彼此之间的变化辐度很大。

SONATA II





谱例:科雷利演自己作品中的慢乐章所用的装饰。第二行是小提琴声部的记谱,第一行是他自己演奏时的实际奏法。(作品5,第二奏鸣乐第一乐章的开始部分。)

科雷利的作品5迅速地被人们接受而且在出版后不久即变得十分流行。这些奏鸣乐经常而且到处都被人们演奏,它们不仅对后代的小提琴家而且也对作曲家产生了非常深刻的影响。其写作上的独到之处与结构在后来的小提琴作品里是有所反映的,包括科雷利处理他的赋格乐章的方法,这影响了后来小提琴作品的复调写作。对教师和学生来说这些奏鸣乐是非常有帮助的。塔尔蒂尼(Giuseppe Tartini)就要求他所有的学生都演奏这些奏鸣乐,没有哪个学生可以免除这种基本的学习。克鲁采(Rodolphe Kreutzer)与菲奥里洛(Federico Fiorillo)著名的练习曲与随想曲都受到科雷列作品5的影响,这可决非偶然。

科雷利并没能活到看见他的作品6于1714年在阿姆斯特丹出版。但事实上作品6是前几十年的作品。科雷里的协奏曲是大协奏曲(concerto grosso),其中由好几名独奏家(2架小提琴,1架大提琴,羽管键琴或琉特琴)组成的主奏部(concertino)与由乐队的其余部份(弦乐器和第二架羽管键琴)提供的背景相竞争。作为一种体裁大协奏曲是与三重奏鸣乐(trio sonata)紧密相关的。科雷利并不是第一个写大协奏曲的作曲家,因为A·斯特拉岱拉(Alessandro Stradella)在他以前已这样做了。而且在17世纪第二个三分之一时大协奏曲在欧洲好几个地方几乎是同时发展起来的。但是科雷利是这种体裁的最重要的作曲家,因为作品6所显示的

丰富与结构都是前所未有的。它的影响甚至可在下一代的作曲家像韩德尔(Händel),杰米尼亚尼(Geminiani),达拉巴科(Dall' Abaco)等人的大协奏曲里感觉得到。

科雷利对大协奏曲的贡献和他那些与他的保护人有关的音乐活动有密切的关系。在他们的宫殿里与罗马城的广场上他经常与即使用我们现代的眼光看起来也是极大的乐队一起演奏,科雷利是一位非常严格的指挥,总是要求同一声部的演奏员使用同样的弓法。但随便怎么说当时这样的交响乐队的演奏者的水平通常参差不齐。除了几位独奏家外还有好多水平比较起来并不一定很高的音乐家。正是在这样一种情况下似乎需要谱写一种不但所有人都能演奏得下来而且也要让独奏家有更多显示他们的熟练技巧与理解的机会的音乐,这样的音乐能创造独奏与齐奏之间最重要的对比。另一个动力可能来自声乐,因为在此之前已有某些声乐作品在其中一小组歌唱家与大的合唱队交替演唱,而这种对比常能产生非常动人的效果。大协奏曲的演奏也对乐队的发展产生了深远的影响。现代交响乐队的核心是其弦乐部分。而在科雷利的大协奏曲里弦乐部分在整个乐队里扮演的角色比过去任何时候都要更清楚。管乐器例如双簧管与小号是也用的,但可惜这些乐器的分谱都没能保存下来。科雷里的大协奏曲并不限制演奏者的人数而各声部可加强这一事实也意味着它是一种比较灵活的形式,这种灵活性自然也为想象力提供了某些空间与余地。

通常科雷利的大协奏曲的动机都比较短小,一般只有 2 至 4 小节而已,主奏部(concertino)与合奏部(concerto grosso 或 ripieno)部分轮流演奏动机。独奏家,尤其当这指的是第一小提琴时,很少会被给予很多机会去表现他的技巧。以我们现代的眼光去看会说对整个主奏部的技巧要求并不很高。在作品 6 问世的时候独奏协奏曲正在发展之中,但科雷利分明没有受这种倾向的影响;当时其实似乎大协奏曲至少在意大利正在开始变得有点不时髦。

可能这也就是为什么巴赫后来在创作协奏曲时是以维瓦尔迪而不是以科雷利的协奏曲作为自己典范的理由。

在科雷利的作品里有两种风格能感觉得到。教堂风格(da chiesa)要来得更严肃,崇高些,相应的技巧上的要求也要来得高些。室内风格(da camera)通常比较生动而像舞蹈,显示了它与民间舞蹈与民歌的联系。这种差别特别在他的奏鸣乐里能感觉得到。但教堂奏鸣乐与室内奏鸣乐两种形式的界限并不总是非常明确的。在他的教堂奏鸣乐里有时有某些室内奏鸣乐的因素,而在室内奏鸣乐里有时又有些面貌反映着教室奏鸣乐的影响。这种不明确的地方早在他的作品 1 与作品 2 里即可感到,而在作品 5 与作品 6 里就更清楚了。在作品 5 的教堂奏鸣乐里有些乐章真是用舞曲风格写的,而室内奏鸣乐里又并非所有乐章都有舞曲的标题,例如第 11 奏鸣乐的第二乐章标的就是快板(Allegro),第三乐章是慢板(Adagio),而第四乐章活泼地(Vivace)。

正如我们在开始时所说的那样,科雷利是属于波伦亚学派的,因此很合理地在他的作品里总是有些波伦亚的色彩,包括他后期作品在内。波伦亚学派特别珍视人声,而且他们认为人声是判断声音是否美丽的最后标准。乐器常常只是被用来模仿这一理想效果的手段。正是在这种概念指导下小提琴在他们作品里被用来模仿女高音,甚至模仿其音域,小提琴不会被要求超过第三把位,这其实就是通常女高音惯用的音域。这种概念也可清楚地见诸于科雷利的作品,特别是他的那些教堂奏鸣乐里。正是在这种背景上科雷利的旋律线总是很容易就能唱出来的。尽管早在几十年前就有人用过第 6 和第 7 把位,他通常宁可限制音域,他所用过的最高的音也只是 f^3。可能是由于羊肠制作的 G 弦反应不够灵敏,这根音高最低的弦也是很少用的,因此旋律是在一个较窄的范围里流动。

快速的经过句片断,不论上行还是下行,在大多数情况下是避免的。有些双音与和弦不容易,但从不允许技巧手法扰乱旋律的流

畅进行。这种风格的效果高贵而美丽，感人而充满激情。但在另一方面如果仅只局限于这种风格可能会引起技巧上的某些缺陷与限制，这可能是科雷利发现要视奏不属于他那学派的音乐时就很难的原因。而这可能也是科雷利显得对探索技巧的某些方面缺乏兴趣的原因。科雷利肯定不是他那时代最伟大的技巧大师，很多他的同时代人在这方面都超过了他，尤其是那些熟练地掌握了当时有些令人望而生畏的双音、高把位、辉煌的经过句、复调手法与不规则定弦法的德国、奥地利和波希米亚地区的小提琴家，但缺乏这一切并不能妨碍他成为最有影响的小提琴家，也不能影响他被视之为是后代小提琴家的鼻祖。不论怎么说，正是音乐本身而不是技巧手法决定音乐的价值；正是科雷利而不是别人最好地使用了小提琴去表现最美的效果，而且正是他的音乐常常体现了最微妙的审美趣味。在一方面他总结了前辈的成就，而在另一方面他为后来的小提琴家与作曲家奠定了坚实而牢固的基础。很明白的是在这个意义上没有那一个同时代的小提琴家能与他相比拟，而正是为了这一点科雷利从来没有被后代忘记过。

科雷利还活着的时候他的大部分作品就已传遍全欧，几乎每一个角落都在演奏他的作品，这与下列情况密切相关，即虽然在意大利乐谱印刷业因还在使用过时的活版印刷技术而萧条与不景气，而在巴黎，阿姆斯特丹与伦敦乐谱出版业却因采用了先进的镌版术而有了很大的发展，科雷利作品出版后被频繁地再版，这样就加快了作品很快就广为人知的过程，另一方面这也是与科雷利作为一位伟大的教师的活动有关联的。他的名声为他带来了如此众多的学生以致罗马迅速地成了小提琴演奏与教学的一个新的中心。很多他的学生后来都发展了他们自己的风格，在他众多的学生中杰米尼亚尼(Francesco Geminiani)后来在英国从事自己的事业，洛卡泰里(Pietro Locatelli)在阿姆斯特丹，而索米斯(Giovanni Battista Somis)更是在都灵建立了皮德蒙特(Piedmont)学派，索米斯

也是勒克莱尔(Jean－Marie Leclair)与普尼亚尼(Gaetano Pugnani)的老师,此外科雷利学生中还有阿内(Anet),斯特尔(Störl)。还有其他一些人,这些小提琴家没有写过很重要的作品,因此他们的名字就几乎完全被忘记了。这些名字构成的名单还能扩大,这也使我们理解为什么直到19世纪还能清楚地感觉到科雷利的直接影响,可能这也是这位伟大的意大利小提琴家与作曲家最好的纪念碑了。

最后还应提到的是一位大致上与科雷利在同一时期生活与工作的伟大的小提琴家与作曲家:托马索·安东尼奥·维塔利(Tomaso Antonio Vitali,1663～1745),他是波伦亚学派最具有代表性的作曲家之一的乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利(Giovanni Battista Vitali,1632～1692)的儿子。托马索也生于波伦亚,可能是向他父亲学的小提琴,后来向帕基奥尼(Pacchioni)学习作曲。他后来主要是在摩岱纳(Modena)工作。维塔利的作品与其父亲的,但更多地是与科雷利的作品有若干相似的地方。从曲式上说二部的曲式用得很多,而用教堂奏鸣乐与室内奏鸣乐两种不同形式写成的乐章有时用混合的方式安排在一起。托马索·维塔利因技巧精湛而闻名,而且通过他的学生对法国学派产生了影响。但著名的为小提琴与数字低音谱写的真正充满激情的《夏空舞曲》(Ciaccona)可能并不是他的作品,因为近年来的研究表明这部作品与一些肯定无疑是他创作的作品之间有某些不同之处,现存最早的手写本亦有好多有争议的地方,所以现在一般都宁可只说这是一部作者倒底是谁尚不能肯定的杰出作品。

原载《音乐艺术》1999年第1期

作曲技术理论研究

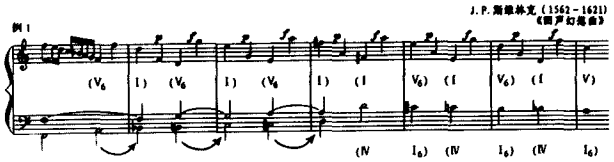
关于离调、副属和弦的理论探讨

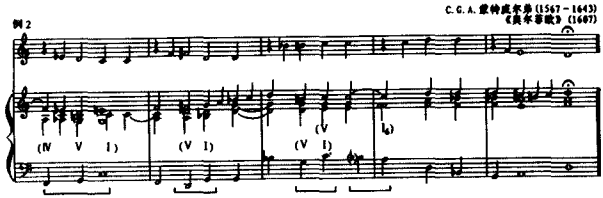
桑 桐

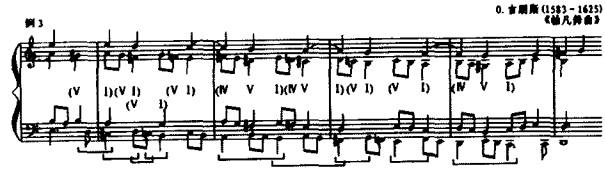
离调——副属和弦，在西方18、19世纪的音乐中，是一种富有典型意义、广为作曲家所使用的和声现象。翻开每首作品，都可能看到它的身影。这是因为这一和声现象中，“属—主”的和声进行是这一时期和声体系的轴心，三全音的解决是明确调性的主要材料，半音进行是声部导向与和声色彩的重要因素，上、下属和弦是烘托主和弦的基本支柱，这些方面也是调性和声的根本要素。因此，将本调内下属—属—主的和声进行，扩展至调内其他各级和弦，既是保持调性和声的统一性与系统性，也是促进和声运动与发展变化的手段，因而成为这一时期作曲家们所喜爱的旋律与和声处理手法。这种手法所具有的旋律与和声的表现性与动力性，色彩变化的多样性，主和弦与其他各级和弦、原调与其他领域之间的联系性与对比性，调式音列的半音化，似转调而非转调的特殊效果性，都是调性和声时期促进乐思发展的必要手段。

这种和声手法虽在18、19世纪广泛流行，但它早在古代调式和声的导音化进行中萌芽，在16世纪的半音化进行中生长，并在古调式向大小调体系的演变过程与四度上行的和声进行中逐步成形。因此可以说，离调、副属和弦是在两种条件下形成的：一是导音

性半音的广泛引进，另一因素则是和声进行根音关系四度上行的普遍应用，二者结合，即形成类似离调、副属和弦的和声现象。例1、2、3均为16世纪末、17世纪初的作品片断，都是从调式和声向调性和声的演变过程中、由调式化复调写作向数字低音处理的过渡时期中的作品。当时，尚未形成以主和弦为中心、调式音阶中各音级和弦组成相互密切关系的调性和声体系。但我们在其中看到类似“V－T”或“属—主”的和声进行，它们由导音性的半音进行与根音四度上行的和声进行所形成，与副属和弦的处理极为相似。我们在此只是说“类似”，因为当时尚无调性和声特有的V－I、属—主的概念。但我们从中可了解调性和声中副属和弦的产生与应用，有它逐步形成的历史过程。







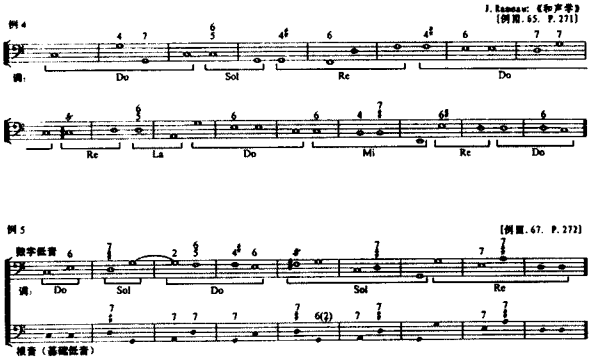
从17世纪后期，调性得到明确建立后，这一和声现象即随之产生。以后的长期发展，即与调性的影响密切相关。调性的近亲与远族、明确与模糊，属和声组与下属和声组结构形态的简单与复杂，和声进行的正格与阻碍、正规与意外等，都与副属和弦的应用方法、结构功能与表现作用有密切关系，形成多种多样的离调、副属和弦的处理方式和色彩效果。

三百多年来，副属和弦在创作实践中的使用方法与处理规律，理所当然地被归纳进和声理论与和声学教程中。在许多和声学著作中，均曾述及这一手法的理论与应用问题。但由于这一和声手法本身所具有的复杂性，以及一些理论所依据的创作时代的不同，调性观念上的差异，理论体系的不同而产生互有异同的解释。本文拟介绍不同时期、不同体系的和声理论对这一和声现象的解释与分析，他们对这一和声现象的分类、名称、释义和标记方法，对离调、副属和弦作一理论上的探讨。

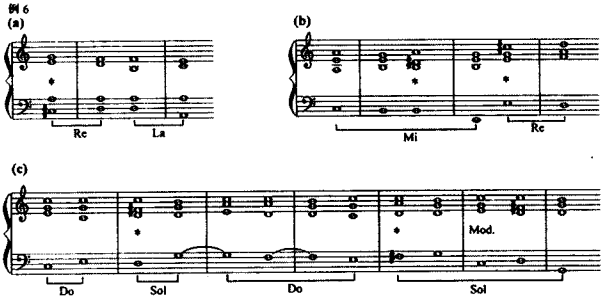
1. J·P·拉莫的《和声学》(1722)。

在这本最早的调性和声理论著作中，并无“副属和弦”的名称。此时甚至“下属和弦”的名称亦尚未创用。但离调、副属和弦的现象，我们可在“转调”的阐述和例题中看到它们的身影。关于调，首先是关于主音或主和弦的确定问题。拉莫称：“承载着完满和弦(即指大、小三和弦)的音可认为是主音。在它之前，有大三度音(即导音)和小七度音的上方五度音上的七和弦(即称为属七和弦)，五度下行进入主音即称为正格终止，具有确定主和弦(调)的作用。”关于转调，拉莫提出“从一个调可转向上、下三度、四度、五度或六度的调，原调主音变为新调的中音、属音、四度音或六度音。”“大调主音有时可成为新调的七度音，甚至二度音，但永不变为新调的导音。”“小调主音可变为新调二级音。”转调首先依靠终止式来确定新调。下面我们可从拉莫所举例子的标记中看到离调，以及从低音数字中所表明的上方和声，其中有类似的副属和弦。拉莫采用的是

低音数字标记法，不用级数或功能标记，这种标记方法一直在法国和声学教程中延用至今，即使在法国现代作曲家、理论家柯克兰的和声著作中亦如此。因此无法从标记中看出何者为主和弦、何者为属和弦。例中调的变化是拉莫用括号标出，并以调的唱名标记不同的调。

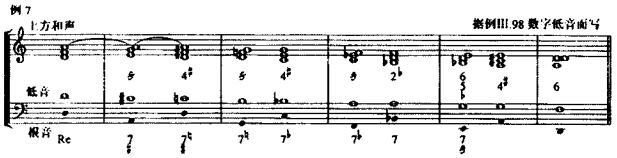


由于拉莫只写出数字低音一行谱表，例 5 的下方一行只是说明和弦的根音，并非实际低音。如果将以上二例中的某些部分根据数字标记写成四部和声，其中有星号处的和弦即类似副属和弦，见例 6。(a)为例 4 第 8 小节后半起。(b)为例 4 第 12 小节后半起。(c)为例 5 开始几小节，最后有转调的作用。

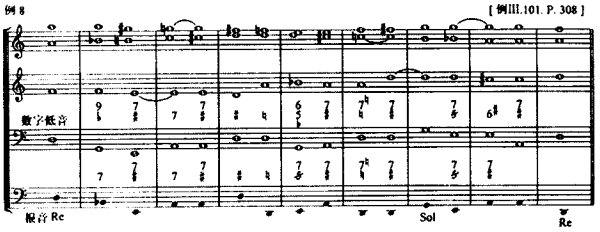


以上是在转调的概念下所表现出的离调、副属和弦的现象。另有一些副属和弦式的和声进行则归入于“半音化”的范围。拉莫称：“当旋律线半音上、下进行时，半音化即发生于旋律中。”但他将半音化只限于在小调中使用，因他采用旋律小音阶，本身即存在着大六与小六、大七与小七的变化。他还提出“当使用半音进行时，可连续在原调、在属调、特别在四级音的调中使用，每一主音连续地变为下一调的属音。”“当我们将主和弦变为属七和弦时，即能感到半音的变化。”他在提到半音化和声连续的声部进行时，指出与一般规则相同，只是存在导音半音下行而并非上行的差异。

从下面几个例子中，我们可看到有连续的属七和弦（有不同位置）在半音进行中形成，类似连续的副属七和弦。例 7，根据书中例Ⅲ.98 的数字低音加进上方三声部。D 小调，开始与结束均为主三和弦，中间是连续的属七和弦，第一与第三转位相连续，其根音关系见下方黑音符所示。



例 8 中，在半音进行中有九和弦、七和弦、半减七和弦和属七和弦等，其中三和弦处（第 3 小节）为原调，第 6 小节处转向 G 调，但具有离调的性质。

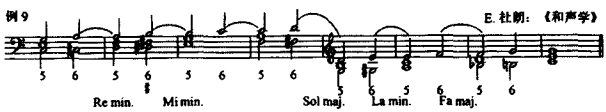


这是离调、副属和弦和声现象在和声理论上最早的归类与分析。

自拉莫以后至19世纪后期，离调、副属和弦这种和声处理，一般都归类于转调与半音变化和声范围，但亦有一些新的发展，这就是在转调中分支出“暂转调”的名称，半音和声亦不再局限于小调，并有变化和弦的类别。下面就所见到的这一时期的几本和声教程中关于这方面的阐述作一些简单介绍、评述。

2. E·杜朗(Emil Durand，1830－1903)《和声的理论与实用》。

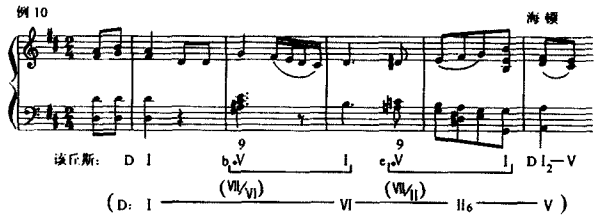
这本19世纪末期的法国和声教程中，第二章为“半音和声，转调的与非转调的”，把转调中发生的半音和声亦都归入于“半音和声”范围。其中含有“暂转调与半音或变音和弦”(Des Modulations Passagéres et Des Accords Chromatique ou Altérés)项目，而离调、副调和弦的和声现象即在这一范围内。例9选自这一书中的例子说明了这一状况。临时主和弦作为经过性转调，以调名加以表明。但因它采取数字低音标记法，因此未能了解各和弦在调内音级的意义。此例从C大调主和弦开始，低音连续半音上行，在和声进行上形成连续“V_6—1”的效果，作者标明了各经过的调，包括了所有近关系调。最后回至C大调主和弦。



3. P·该丘斯(P. Goetschius，1853－1943)

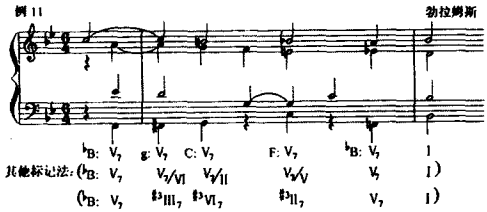
在他的《音关系的理论与实用》(1892初版)中，亦把离调、副属和弦的现象归入于转调内之“一时转调”(即暂转调)，但指出必须具备新调中Ⅴ—Ⅰ或Ⅴ—Ⅵ的进行，是乐句或乐段中刚转即回或刚转再转的转调。他采用的标记方法与转调完全相同。一时性

的主和弦即作为新调的Ⅰ级标记。这种分析和标记方法，将“一时转调”的和声进行，变为自成片断的进行，无法表明其前后之间和声上的相互关系。例如他在书中分析的海顿作品一例(见例10)，从D大调Ⅰ级至Ⅴ级的乐句中，插入了两个经过调：b小调与e小调。从这种分析中，无法说明这两个调与D大调的和声进行有何关系。但实际上整个和声进行是D大调中Ⅰ—Ⅵ—Ⅱ$_6$—Ⅴ的复式半成进行，都在本调之内，相互间亦有密切关系。只是在Ⅵ级与Ⅱ级和弦前有它们各自的Ⅶ级减七和弦，加强对它们的半音进行作用，增加了和声色彩的变化与半音化的声部进行。这里分析为自成一体的暂转调，就割裂了这一乐句本调内部的和声关系。



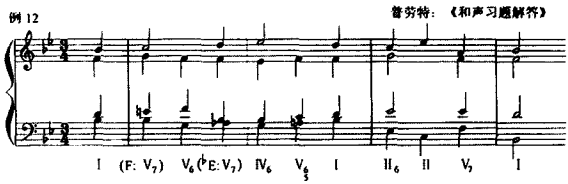
本书的下一章(第三十四章)是“大调的变化和弦”，作者亦把变化和弦称之为“一种极含糊的转调；精确地说，是刚开始的转调。”他列举了调中常用的变化音，其中有升四度，发生在第二级和弦中；升二度与升四度同时使用，发生在Ⅱ$_7$中。这类变化和弦，即我们称之为重属和弦的变化和弦。书中标记用的是本调Ⅱ级，因为它不解决至Ⅴ级，如解决至Ⅴ级三和弦，即为暂转调，标记为属调的Ⅴ或Ⅴ$_7$。小调中Ⅱ级和Ⅳ级上的变化和弦，分析上与大调相同。另外还有第42章“连续属和弦”，提出“一调内任何形式的属和弦可进入另一调内任何形式的属和弦”，产生变化半音进行。但由于他将这些属七和弦都作为不同调的属七和弦，因此，书中例176(见例11)的分析中，我们可以看到每一个属七和弦下方都是一个调的标记。如果按以后副属和弦的标记法，或按本调变化和弦的级

数标记的话，那么所有这些和弦均在本调范围之内。因此，标记方法亦反映了调性和声内相互关系的理解。

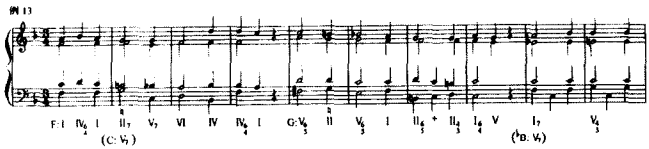


4. E·普劳特(E. Prout，1835—1909)

在他的《和声学理论与实用》一书中，对这一和声现象有较进一步的论述。在释明了“暂转调”的定义后，又作了补充的说明：“每一个新的属和弦的后面所接的主和弦，都仍旧是一个 C 调(按：系指主调)中的和弦，这个调性的心理上的效果，实在并没有失去”(中译本 171 页)。他把这种属和弦称之为“暂转属和弦”。据上所述，普劳特指出了临时主和弦仍然从属于本调范围，这是很重要的进展。但关于暂转属和弦方面，则仍有值得商榷之处。首先，在标记方法上采用某调 Ⅴ 级的标记，例如 C 大调中 E♯GB 和弦标记为加括号的(a：Ⅴ)，这一标记显示不出它与临时主和弦的关系，与本调内前后和弦之间的逻辑关系。其次，亦未说明这一暂转属和弦在本调内的意义。虽然，在后面“变七和弦”一章(第 16 章)中，曾提到副属七和弦不解决到它的临时主和弦时，可以作为本调的变和弦理解，例如 Ⅱ 级上的属七和弦、Ⅰ 级上的属七和弦，他认为变音从上五度调和下五度调借来(如 C 调的♯F 与♭B 音)，标记方法仍采用本调的级数(这方面与该丘斯相同)。另外，在临时主和弦的范围方面，与某些和声教程相同，只限于自然音近关系和弦之内，在以后亦都未再提及这种处理的进一步扩充问题。例 9 与例 10，均选自他和声习题的解答集中。例 12 说明暂转属和弦的标记法。可以看到括号内的属七和弦难以表明它与前后和弦的关系。



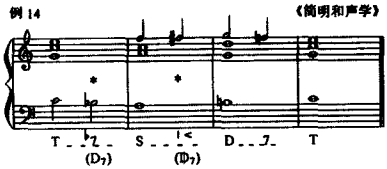
例 13 为变七和弦的习题解答，读者可看到标本调级数的 Ⅱ 级与 Ⅰ 级半音七和弦，但下面又标以他调的 V_7，以示其双重意义。在第 5 小节处第一个和弦则认为具有暂转调的意义而未标本调的级数，而作暂转属七和弦标记。



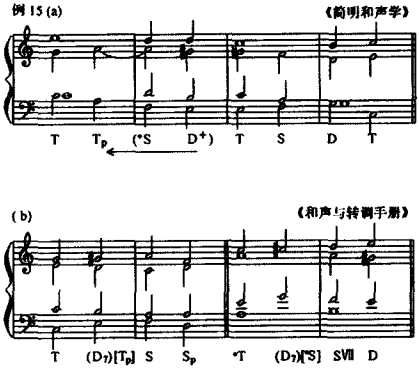
5. H・李曼(Hugo Riemann，1849—1919)

对副属和弦的理论有进一步阐释的是 H・李曼的功能和声理论。他在《和声手册》(1887)、《和声与转调手册》(1890)与《简明和声学》(英文版，1895)等和声著作中，都曾提到副属和弦的理论与标记方法等问题。在《简明和声学》的第 12 节，他以“中间终止式”(Intermediate Cadences)作为这一节的标题，叙述关于副属和弦的应用与标记方法。“中间终止式”的德文是“Zwischen Kadenzen”。副属和弦的德文名称是“Zwischendominante”(中间属和弦)。在这一节的开始，李曼先强调了统一的调性观念，他指出：“我们的目的是将调性的感觉发展至最大程度，教知学生要理解那些明显地非常疏远的和声与统治的主音的关系。”提出在转调中主调与新调犹如主和弦与调内某一级和弦的关系一样，具相同的功能，一种扩大的调性功能感觉。因此，经过转调的主和弦明确地不改变它的功能标记，以表明这一意义。他以一个调的复式正格终止式为例，提出

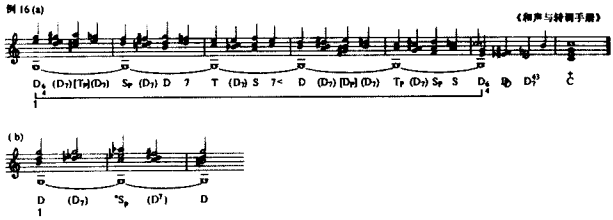
为其中的和弦加进非本调音或半音变化，将每一个和弦变为下一个和弦的属和弦，如例 14。



他提出变化产生的属和弦用圆括号(D)标记，不作为原调和声理解，而是与紧接其后的和弦相联系，后者作为它的主和弦。圆括号内的和弦功能标记即是“中间属和弦”或“中间终止式”和声。如它的主和弦不在其后而在其前出现，则加箭头前指。如它的前后均未出现其主和弦，则在它的标记后方，加方括号[]表明它的主和弦的音级功能。如例 15(a)与(b)中的标记方法。



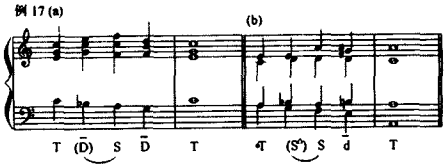
例 16(a)、(b)是在属持续音上应用副属和弦的例题。(a)包括有副属和弦的摸进和声，接触到各级和弦。(b)中有降Ⅵ级(°S_P)和弦前的副属和弦的引用，说明副属和弦可引用至调内各级，包括变化音级和弦。



李曼的“中间属和弦”与普劳特的“暂转属和弦”在名称上、记谱方法上(加括号)虽有相似之处,但有基本的差别。“中间属和弦”不属于转调范围,其他含变音的中间属和弦亦都归于同一类中。而普劳特则既有转调性质的“暂转属和弦”,又有半音变化的“变七和弦”,划分为不同范围。李曼的“中间终止式”,在理论上明确了以下几点:(1)属于一个调性内部的和声变化,不属转调范围。(2)“中间属和弦”(包括属和弦与下属和弦)由引入非本调音或和弦音的半音变化而产生。(3)它从属于它的主和弦,而这一主和弦则仍为本调某一音级的功能,并未转换其功能意义。(4)用圆括号、方括号和箭头等标记方法以表明它的性质、功能与前后和声关系。

李曼以后的其他功能和声理论学派的和声著作中,大都遵循李曼所制订的原理与方法,但名称上有多种变化,除“中间属和弦”外,尚有“副属和弦”(Nebendominanten)、“括号属和弦”(Klammerdominanten)、“主和弦化”(ToniKasierung)等等。例如在J·许莱耶(J·Schreyer)所著《和声及作曲初步教程》(1924、第五版)的第14章,题目为:“半音化,副属与中间属和弦”,用的是(D)的标记。除一般使用方法外,其中有一段话很有意思:“从美学的角度来观察,副属和弦由于它具有丰富的、浓厚的和精致的色彩性,因此在音乐发展中具有一个转折点的意义,并给予近代艺术以特性的表现力。”这已超出了一般教程的技术性叙述范围,而从美学方面对副属和弦的表现力、和声发展中的作用等方面予以评价。在现代的功能和声理论著作中,李曼的方法仍在应用,如在德国D·德·

拉·摩特(Diether de la Motte)的《和声学》(1976)中,在分析巴赫、韩德尔、维瓦尔弟等人作品和声的内容时,提到了"终止式的扩充"、"中间主和弦"(Zwischentonika)、"交换属和弦"(Wech Seldominante,即重属和弦:D̄)、"交换下属和弦"(Wechsel Subdomintante,即重下属和弦:§)、"中间属和弦"、"中间下属和弦"(Zwischen subdominante,(S))等名称。在P·申克(Paul Schenk)的《功能性乐句》(1952)键盘和声教程中,"调性的扩充"一章的第Ⅳ节为"括号属和弦(主和弦化)"(Klammerdomananten(Tonikasierung)),介绍了副属和弦的使用方法、方式众多。在标记方法上,稍有变化,副属和弦与其归属的和弦之间,下加一弧线以表示其关系,如下例17(a)、(b)。



D̄为属七和弦,S△为下属半减七和弦。

不论名称或标记方法有何种变化,但都遵循李曼关于副属和弦理论分析和标记方法的原理。

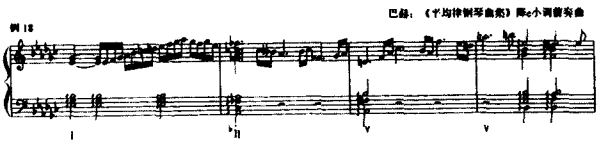
6. H·申克(HeinRich SchenKer,1868—1939)

他的《和声学》出版于1906年,用的题目是:"新音乐理论与幻想——一位艺术家所作"(英文版是1954年由O·约那斯[Oswald Jonas]加注编辑,E·M·波琪丝英译,芝加哥大学出版社出版)。这是20世纪初一部富有创见的和声理论著作,也是他一系列作曲技术理论书籍的第一部。其中对离调、副属和弦和声现象的理论与分析,亦有独特的见解。在该书第二部分"实用性应用"的第二段落"关于半高变化音的心理学"中的第二节"半音化(主音化)的进程",叙述的即为离调、副属和弦的和声现象,但他采用的名称为

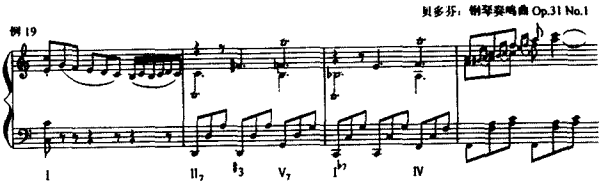
“主音化”(Tonicaligation),或可称为“主和弦化”。文中他先解释“主音化和半音化的概念”:“不仅在一首作品的开始,并且亦可在其中间,每一音级显示出一种不可抗拒的要求为自己得到主音这一最强音级的价值。如果作曲家满足了这一作为自然音体系一个音级的要求,我称这种进程为‘主音化’,这种现象本身为‘半音化’。”这一阐释从和声心理学的角度、从临时主和弦出发,因而称之为“主音化”,而不从副属和弦着眼,有其别致之处。他将主音化分为“直接主音化”,即旋律性地引用他调特征变音而使某一自然音级的和弦“主和弦”化。“间接主音化”,为达到主音化的要求,在这一和弦前应用一个或更多音级的和声。主音化音级与它之前的音级规定为:五度为下行,如同Ⅴ(或$Ⅴ_7$)—Ⅰ,Ⅲ度下行,如同Ⅲ—Ⅰ。不用Ⅳ—Ⅰ与Ⅵ—Ⅰ。还有可采用Ⅶ—Ⅰ类二度上行的方式。标记方法采用本调级数,变音用数字标记音程,另加♯、b或♮的记号。变音和弦有大三和弦、属七和弦、半减七和弦、减七和弦以及降Ⅱ级和弦、属变和弦、增六和弦等。在申克的“主音化”和声进行中,无副属和弦或副下属和弦的名称,只提及变音和弦以及进向“主音化”和弦的音级之间的音程关系。无论是“主音化”和弦或变音和弦均采用本调音级标记,只在真正转调处才改变调性标记。这表明申克认为主音化的和声进程只是本调内的和声半音化处理,即使是达到了主音化要求的音级,仍然是本调的范围,那些促进了“主音化”的变音和弦,亦并未作为主音化和弦的Ⅴ级、Ⅲ级或Ⅶ级而在标记上加以特殊的表示,这是与其他和声体系中副属和弦标记的不同之处。另外,在“主音化”和声进程中,申克排除了Ⅳ—Ⅰ与Ⅵ—Ⅰ的和声进行,可能由于他认为:“因为主音化只在‘反向进程’中才有效果—主音化主要是下行进入主音……”才将主音化和声进行划分为五度下行、三度下行以及二度上行(在本书§127中,他将二度上行归为“反向进程”)。

下面引用该书中几个音乐谱例,说明他对主音化和声进程的

分析。例 18 第 2 小节是降 E 小调降 Ⅱ 级六和弦，其中旋律进行中引用了倍降 B 音。“因此这一降 F 大三和弦，不需更多仪饰，自身即已具有主和弦的等级。但在这种情况下，无用将它作为真正的降 F 大调。”这就是申克所称的“直接主音化”。

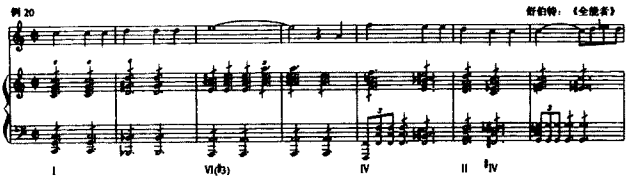


例 19 是“间接主音化”中和声五度下行的处理。⋖号处为 Ⅱ 级七和弦至 Ⅴ 级与 Ⅰ 级七和弦至 Ⅳ 级的进行。



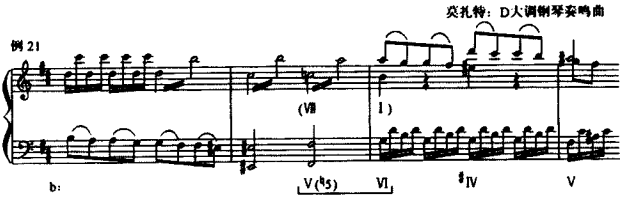
这类和声进行在某些和声理论中作为变音和弦，在有些和声教程中作为副属和弦。此处则称为“主音化”。

例 20 作为“Ⅲ—Ⅰ”这一“主音化”和声进程的实例。申克自己认为三度下行的和声进行，不仅有 Ⅲ—Ⅰ，相类似的有 Ⅵ—Ⅳ，Ⅶ—Ⅴ，因而有多重性计算，不似五度下行，特别是 V_7 和弦，在主音化和声进行上的明确性。因此，与五度下行相比，半音变化的效用在三度下行和声进行中也是较低下的。实际上，Ⅲ—Ⅰ 的和声进行即使在本调中亦使用较少，只有 19 世纪下半叶浪漫派或民族乐派的作品，才见使用，并且亦常取第一转位形式，使低音有五度下行的作用，明确其正格终止性质。例 20，从 C 调 Ⅰ 级至 Ⅳ 级，中间经过 Ⅵ 级大三和弦，三度下行至 Ⅳ 级大三和弦，申克将此作为三度下行的主音化和声进程，相等于 F 大调$^{\#3}$ Ⅲ—Ⅰ 的和声进行。



我个人认为这段和声进行，按照离调——副属和弦的理论，可有不同的分析。

关于二度上行的和声进行，申克列举了三种半音变化的可能：(1)小二度上行时，如 C 调中的 Ⅲ—Ⅳ，则将五度降低半音，成为减三和弦，进入Ⅳ级，则使Ⅳ级达到主和弦的级别。(2)大二度上行，前一和弦为大三和弦时，升高根音，使其半音上行至下一和弦，类似Ⅶ—Ⅰ的作用。(3)如前后和弦是小三和弦时，则前一和弦的根音、三音均需升高半音，成为Ⅶ级减三和弦性质。总之，Ⅱ度上行的主音化和声进行，均需通过半音变化，使前一和弦具有Ⅶ级减三和弦而形成Ⅶ—Ⅰ的主音化和声进行。以后，Ⅶ级还可是七和弦的结构。这种Ⅶ—Ⅰ的和声进行，亦类似小调Ⅴ—Ⅵ的阻碍终止。例 21 第 2 小节第 2 个和弦是 B 小调Ⅴ级减三和弦(三度音为自然音，五度音降低半音)至Ⅵ级的进行。例中括号内标明了相当于 G 大调Ⅶ—Ⅰ的主音化和声进行。



7. A·勋伯格(Arnold Schoenberg，1874—1951)

勋伯格前后出版过两本和声著作，前一本为出版于 1911 年的《和声学》，后一本为写于 1948 年的《和声的结构功能》(1954 年第

一版)。虽然二者叙述的内容都属于传统和声范围(第一本最后尚有三章关于近代和声的内容),但在和声理论观念上,和声内容的分类上,和声现象的阐释上以及习题写作的方法上,都有独到之处,与一般传统和声教程有较多的差别。即使在他自己的两部和声著作之间,在观念上、在和声现象的阐释上亦有某些变化,有些概念更为明确,有些则为新创的术语和概念。这里可以看到勋伯格不仅在自己创作上不断创造发展新的路径,在理论上亦不断寻求更合乎实际的新概念。在副属和弦的理论与处理方面,亦属如此。在《和声学》中,第十章是"来自教会调式的副属和弦与其他变化和弦。"这一题目本身即已表明他对副属和弦类变化和弦的独特见解。下面概括地介绍有关副属和弦的一些理论与使用方法。

(1)临时变音的来源

勋伯格认为如同旋律小音阶上、下行的不同方式一样,其他教会调式亦有上、下行的不同变化,因而产生自然音与变化音。这种和声财富可引用至我们的大小调和声,使之更为丰富。其中可将古调式的属和弦(包含有升七级音,即导音)加以引用,即可在大小调音阶的副音级上产生副属和弦;或加上小七度音,成为副属七和弦。副属和弦中的大三度音,是临时变音,来自教会调式的升七级音,具有导音的作用。这种阐释在上面我们介绍过的和声理论中,均未曾见过。而副属和弦的名称,勋伯格称,因这些属和弦发生在音阶的副音级上,故称为副属和弦。这在和声理论著作中亦是第一次见到这一名称和解释。副属和弦的德文名称为"Nebendominanten"(关于这一名称,勋伯格在附注中说明:"这一表述,也许并非我的原创,但(我不能明确地回想起)可能在一次与一位音乐家的交谈中,我向他表示过在副三和弦上构成属和弦的想法,我们之中谁首先说明这一名称,我不知道,因此我设想这不是我。")。在1948年版英译本的译注中称:Nebendominanten,字面意思为"邻近"或"附属"(Side)属和弦(以前弗兰克尔教授教我们时,即称为

Side dominant)，其他含这类变音的和弦称为“变化和弦”。

(2)变音的用法

变音的进行，勋伯格提出二种方式，一种是自然音式的进行，一种是半音变化的进行。如果副属和弦作为终止式的属和弦，其导音不要采用变化半音的进行。否则将会妨碍其后四度音上的和弦具有主和弦的感觉。

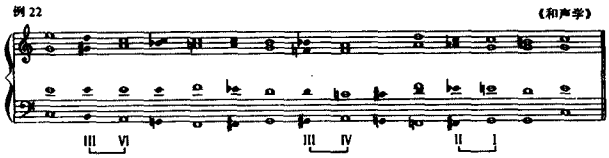
(3)和声进行

最好作为类似属功能和声应用，类似Ⅴ—Ⅰ、Ⅴ—Ⅵ、Ⅴ—Ⅳ的形态，因为副属和弦的主要目的，就是通过人为的导音来支持属和弦式的进行。三度下行亦常使用。四度下行亦可使用，但一般只是经过性作用。三度上行极少使用。副属七和弦的七度音增加了和声进行的推动力。副属和弦特别适合于终止式的扩充。人为变化的各类和弦的主要目的是通过人为的导音给和声进行以倾向性。勋伯格指出每个副属和弦由于不同的趋向而有不同的作用。

(4)标记方法

完全相同于原音级，无其他特别标记(我先生在教我们时，副属和弦在级数右方加“SD”，是 Side Dominant 的缩写。其他变化和弦标“ac”)。这种标记法，充分表明这些和弦均为本调的和弦。因此，勋伯格在提到副属和弦的使用时，都使用“类似属功能”或“属和弦式进行”，而不提“某调的属和弦”或“临时主和弦”。他不赞成申克“主音化”或“主和弦化”的观念，因为他认为在一个调内只有一个主和弦，不存在其他具有主和弦或主音级别的主音或主和弦。例 22 是勋伯格在《和声学》一书的脚注中评论申克“主音化”后所附的一段乐例。原本有上、下四行乐谱，此处并为二行，将加进的副属和弦和其他变和弦以黑音符表示。勋伯格说明白音符的和声进行，“从开始和弦至结束和弦之间的所有和弦均为副三和弦。”在加进了黑音符的各和弦后，“没有改变这些三和弦的任何功能，在出现那些导音处与主音根本毫无必需关系；导音亦可进入其他音

级。”这也表明了勋伯格的单一调性观念。

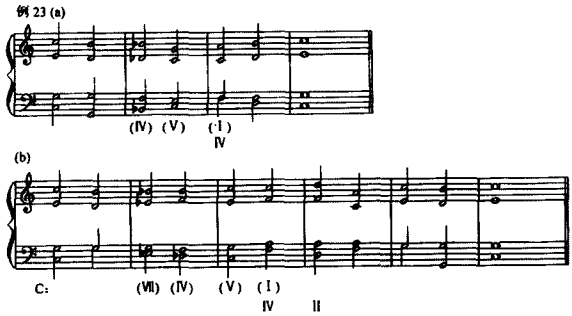


在《和声的结构功能》中，第三章“代替音与领域”，其中包含了副属和弦的内容，但在名称上、概念上、标记方法上均有所不同和变化。原先称为临时音或变化音的那些来自教会调式的音，现总称为“代替音”(即借用音)。而“副属和弦”的名称，则与原来的“人为”和弦用相同的名称，改称为“人为属和弦”(Artificial Dominants)。在标记方法上，凡含有代替音的和弦，在原有的罗马字级别标记中加一横以示与自然音和弦的区别，如：II与II̶ 。

这本书中最富创造性的是“领域”(Region)的概念。并提到了“离调”(Digression)。这些都是《和声学》一书中所未提及的概念。在副属和弦的作用方面，勋伯格提到了代替音的两种导入方法所产生的差异。代替音的两种导入方法，在《和声学》中已明确说明过。但在本书中则更明确地指出副属和弦中的三音是自然音式或类似自然音式导入的话(大调Ⅱ，Ⅲ，Ⅵ，Ⅶ级副属和弦的大三度音，Ⅶ级的纯五度音，Ⅰ级的小七度音)，在它们的领域中能具有像Ⅴ—Ⅰ(或Ⅴ—Ⅵ)的功能。如果相反，副属和弦的大三度音是半音变化性导入的话，则不具有属功能，它上方的四度音即非任何领域的主音。两种不同的导入产生不同的作用，在标记上亦有不同处理。这说明了勋伯格在副属和弦概念上的一些变化，认为副属和弦在某种情况下(自然音式引入导音)具有离调进入其他领域的作用，存在着仍从属于本调功能的“临时主和弦”。关于这方面的分析，读者可参阅中译本《和声的结构功能》(茅于润译)中例37、38、46、47、48等的分析标记。

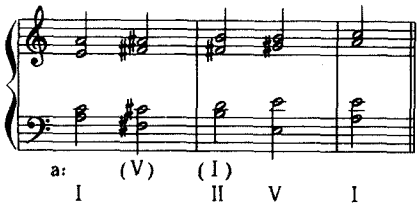
8. W·克莱因(Dr. Walther Klein)《和声学》

这是一本专门阐述离调、副属和弦与副下属和弦的和声理论著作。此书虽未广为人知,但因系专门有关这一内容的著作,且书中所述内容范围较广,亦须在此作一简单介绍。作者给这本《和声学》的小标题为"一种外调和声体系"(Ein System der Leitenfremden Harmonien)。1923 年第二版。作者在该书前言中称曾得到著名教授 R·斯特尔(Richard Stöhr)与 A·勋伯格的指导。书中提到了"副属和弦"(Nebendominante),含有非本调音的导音化属和弦,是本调某一级大、小三和弦的属和弦。例如 E 大三和弦是 C 大调 Ⅵ 级(a 小三和弦)的属和弦。"副主和弦"(Nebentonika)即我们所称的临时主和弦。副属和弦至副主和弦的进行形成短小的终止式,他称为"副终止式"(NebenKadenz)。"副下属和弦",他称在副完全终止式中,Ⅴ—Ⅰ之前有下属和弦,这种下属和弦即称为"副下属和弦"。另外,尚有"降 Ⅶ 级和弦"(Der Tiefseptklang),这一和弦一般称为"重下属和弦",即下属和弦之下属和弦。因此,他的"副终止式"中,包含有副主和弦之降 Ⅶ 级和弦、副下属和弦、副属和弦。例 23(a)、(b)中可见这种"副终止式",亦即我们称之为离调的和声进行。他所采用的标记方法是副属、副下属、副主等和弦,均加以括号,副主和弦另加本调某一级的罗马数字标记。(a)为"副完全终止式"和声进行。(b)中有降 Ⅶ 级和弦加入在前。

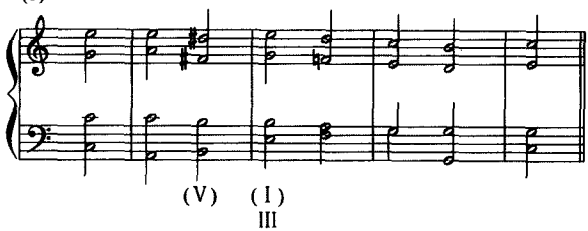


副属和弦的引入，在声部进行方面有两种方式：(1)半音化进入导音。(2)自然音化进入导音。例 24(a)、(b)是两种不同的进入方式。(a)为半音化进入。(b)为自然音化进入。

例 24 (a)

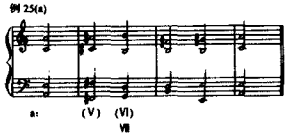


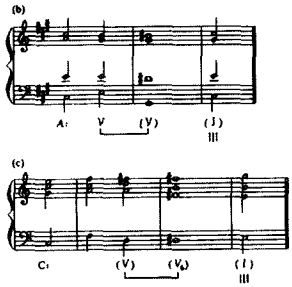
(b)



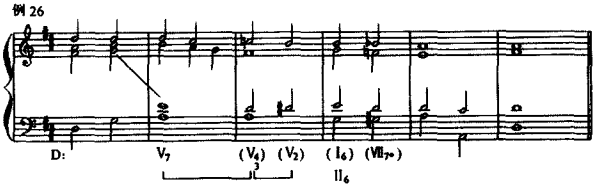
副属与副下属和弦，除三和弦形态外，副属有七和弦、九和弦，包括副属Ⅶ级七和弦。副下属有七和弦、Ⅱ级五六和弦，尚有副下属Ⅵ级和弦，形成“Ⅵ—Ⅴ—Ⅰ”的副终止式。关于阻碍终止方面，他提出有：(1)(Ⅴ—Ⅵ)、大二度或小二度上行。(2)正属—副属，Ⅴ—(Ⅴ)，从本调属和弦进入副属和弦，一般在声部进行中含半音进行。(3)从副属至另一副属和弦，(Ⅴ)(Ⅴ)。例 25(a)、(b)、(c)。选自该书例子的片断，说明这三种副属和弦的阻碍进行方式。

例 25(a)

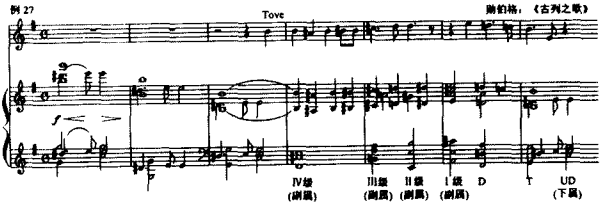




例 26 中包含了正属至副属、副属至副属等方式，副属和弦均为七和弦结构。



书中尚提到应用副下属和弦的变格进行。提到副终止式中重属和弦、重下属和弦以及多重副属和弦的处理，实际上即为连续四度上行的副属和弦处理。书中称为二级、三级(Grades)等。例 27 中包含有 G 大调的四级、三级、二级、一级副属和弦(例中罗马数字Ⅳ、Ⅲ等并非指音级，而指级别)。



克莱因以副终止式的理论概念说明副属和弦、副下属和弦的应用方法。在应用方式、方法的叙述方面，因系专著，较一般和声学

教程中的叙述稍为详尽。读者可从以上的简介中看到他的理论概念与标记方法与其他理论家的异同。

9. W·辟斯顿(Walter Pistom, 1894—1976)《和声学》,(1976第三版,中译本由尹陈宝据第二版译)。

我国读者对副属和弦能有较深的理解,应该说是通过这本《和声学》中对副属和弦的阐述。该书第14章专述副属和弦的意义和应用方法。在15、16、17、18等章中均有关于副属和弦应用方法的段落。在第三版中,辟斯顿又增加了《调性的扩张》的第26章,其中介绍了副下属和弦的应用方法。辟斯顿在阐释中特别提出:"副属和弦不削弱调性,而特别有利于加强调性。"他还提出"如果我们设想一个中心音为上、下方的属音所支持,也就易于理解如果这两个重要的调性音级又再为它们各自的属和弦所支持,整个调性大厦就因而更为强固。"这种论述,在以前的理论著作中尚未见过。这使我们将副属和弦从过去的"转调"观念中解脱出来,并对副属和弦的作用有进一步的认识。他又提出"副属和弦不仅有功能上的价值,并亦为和声色彩的重要资源。""由于引用了这些和弦,和声语汇得到极大的丰富。"这与许莱耶的著作一样,提到了副属和弦在音乐作品中的作用与美学上的价值,而不仅仅是应用方法的介绍。辟斯顿所采用的标记方法是:"某级的Ⅴ"(Ⅴof?)或"某级的Ⅳ"(Ⅳof?)(副下属和弦)。虽然他称副属和弦的正规进行其音响如"Ⅴ—Ⅰ"一样,但他不将此Ⅰ称为临时主和弦,而称为原调的某级和弦,副属和弦为某级的属和弦。在名称上亦排除了暂转调等非本调和声或副调和声的意义,亦不表示"主和弦化"的含义。关于具体应用方法,本文不拟再加介绍,读者可参阅原书。

10. 伊·杜波夫斯基、伊·斯波索宾、斯·叶甫谢耶夫、符·索果洛夫等四人合著的《和声学教程》(中文版初版译者朱世民,增订重译本 ,译者陈敏)

这是一本对我国和声理论、和声教学影响最广、最深的一部和

声教材，50 年来，对几代人产生了理论上、和声写作上的指导作用。其中关于离调、副属和弦、副下属和弦的理论与应用方法，也成为我国和声理论界遵循的原则与方法。这本书属于功能和声体系，亦受李曼功能和声理论影响。书中采用“离调”的名称，这初见于李姆斯基·柯萨科夫的《实用和声学教程》，但其阐释较详细。离调的含义与暂转调、经过转调等相类似。这本教程中，将副属和弦置于调性变换的范围之内。下面的这些论述说明这种观念：“短时间的离开——经过的或终止的——一个调到另一个调叫做离调。离调最主要的特点是没有用来巩固新调调性的结束终止，所以仍然保留着自己在主调内的调式功能”（本节引文均采用中文版增订重译本译文）。这段话的意思是短时间的进入另一个调，但并非真正转调，仍然保留主调内的调式功能。因此，它所阐述的离调的基本点是调的变化，而并非调内和声的半音变化。书中又称：“在离调中充当副调属和弦的叫做副属和弦”，“这些和弦一般都用我们已知的正格进行公式引入后调。”因此，副属和弦的名称是副调的属和弦。它们的进行是“引入后调”。这些提法都离不开“调”的概念。应当说明，根据 1947 年版译出的中文本中，则有不同的提法：“把一个调的某一大三和弦或小三和弦，当作临时主和弦，则这个和弦的属和弦叫作副属和弦。”“离调就是副属和弦解决到自己的临时主和弦，同时临时主和弦仍然从属于主调。”这里强调的是本调和弦的作用。在标记上以 D 或 S、并加箭头指向本调某一级和弦，明确地表明了这一和声进行的意义。

以上介绍了几部不同时期和声学著作中关于离调、副属和弦的阐释和分析，从中我们可以看到这一理论的发展过程，它们之间的共同点和相异处。其中亦有几个令人深感兴趣的问题，值得提出：

(1)副属和弦的名称问题

我们国内的和声理论中基本上都称为副属和弦，但在国外的

和声著作中，这一和弦或和声现象，有各种不同的名称，除以上已经介绍过的各种名称外，尚有称为“应用属和弦”(Applied dominant)、“借用属和弦”(Borrowed dominant)、“附属属和弦”(Attendant dominant)或“装饰属和弦”(Embellishing dominant)等。副属和弦名称之多，可谓各种和声材料之最。虽然现在一般来说，德文用 Neben doncinante，英文用 Secondary dominant 较普遍，亦即我们所用的副属和弦。但名称众多这种情况，说明副属和弦这种和声材料与应用方法上的特殊性，作用与意义上的多样性。它是属和弦的结构(包括Ⅶ级导音和弦结构)，但它既似副调的属和弦，又非副调的属和弦；它的作用既似转调又非转调；在应用方法上丰富多样，它所依附的和弦(临时主和弦)可出现可不出现，或作各种阻碍进行、半成进行。特别在不作为暂转调、离调的组成部分而作为只是加强本调某一级和弦的属和弦时，更可有多种理解，因而理论家们即根据各自的理解而创造出各种名称，因为它并不仅仅是一个和弦，而是有其在调性和声体系中作用上的多样性与多义性。名称之多，表明了这一类和弦的特殊性。

(2)临时主和弦的范围

临时主和弦具有本调的功能，属于本调和声范围，这是除拉莫的早期和声理论与该丘斯的观点外，各种和声理论大致都共同的观点。关于临时主和弦的范围，大部分和声学著作都以本调自然音体系内主和弦以外的各级大、小三和弦为限。这表明了一种近关系调范围的观念。有的和声著作在以后涉及到变音和弦时亦提到可为这些变音的大、小三和弦加用它们各自的副属和弦，扩大了临时主和弦的范围。而兴德米特的《传统和声学》“副属和弦”一章中，一开始即提出除本调主三和弦外任何一级大、小三和弦以及所有变化而成的大、小三和弦，在它前面应用有属音关系或导音关系的和弦，都能加强它的效果。临时主和弦范围之扩大，表明调性范围的扩大，这也是引向半音体系每一音级上的大、小三和弦都可有它自

己的属和弦或导音和弦支持的重要一步。

(3)标记方法的差异

在前面介绍过的标记方法，大概可分为：副调标记，表明为某一调的和声进行。括号标记，表明为借用的或外调的属和弦性质。本调变音和弦标记，表明它为本调变音和弦性质。附属于某级和弦的标记：例如 $V_{(7)}$of?、$^{V(7)}/_{?}$、V →?这类标记目前应用较多，较能表明副属和弦与它所依附的某一和弦的关系，也能表明调性内的和声关系。数字低音标记，这是一种古老、方便但难以表明相互和声关系。

(4)离调与副属和弦的关系与区分

副属和弦究应归入什么范围?是属于调性变化范围，例如作为离调、暂转调中所引用的属和弦，即副调属和弦，还是属于变音和弦范围，起加强本调某级和弦的作用?该丘斯、普劳特、斯波索宾等的和声观点属于前者；辟斯顿、兴德米特等的解释属于后者。勋伯格在《和声的结构功能》中则提出两种不同情况。认为如果是自然音阶式地进入人为属和弦的导音，再接以其后四度上的大、小三和弦，即为离调，进入新的领域。如系半音变化地进入导音，则人为属和弦失去属和弦的作用，后接的四度上的音亦无主音作用。而只是变音和弦，仍在主调内。这种区分方法以前已曾提到过，即根据声部进行状况而分属于两种范围，但说服力稍嫌不足。

实际上，副属和弦的应用确实方式众多，有的作为代替原来和弦(小三和弦、减三和弦或七和弦)，改变和声色彩的作用；有的为经过性、倚音性、辅助性等装饰性和声作用；有的只是强调属和弦或属七和弦、Ⅶ级和弦的音响色彩效果，而不在于显示临时主和弦的意义；有的则是典型地表现出对本调某级和弦半音倾向的副属和弦作用；有的虽非转调，但在和声进行上确实具有明显的离调作用。所以，我们的和声教程中亦称之为“离调——副属和弦与副下属和弦”，包含了既有一时性调变化又是本调内变音和弦两方面的

作用，但整体又是单一调性范围之内，并不具有转调的意义。

无论理论上有各种探讨，力求解释这一和声现象，但较之音乐实践中副属和弦的应用状况而言，总显不足。因为副属和弦这一和声现象是18、19世纪音乐中和声语言的重要特征，特别在19世纪，离调、副属和弦的和声手法，既含有丰富多变的调性闪光，又充满了半音化声部进行的热情动荡，成为调性和声发展至高潮阶段的一种富有特色而又多样化的和声标志。

原载《音乐艺术》2002年第3期

对复调思维的思维

陈铭志

几个世纪以来，许多理论家撰写了不少著作，不厌其烦地详尽介绍创作复调音乐所需要的种种手段。对学习者来说，这固然是十分重要的入门津梁，但当今个性写作时代的读者所关心的不仅是前人怎样写作，更重要的是怎样创造自己的技法，写作自己的音乐。因此，如何透过这种历史风格变迁的现象，寻找出复调音乐领域中万变而不离其“宗”的本质，就成了每个作曲家——特别是和声崩溃之后——所必须进行的思考。而这个“宗”，便是近年来人们淡论甚多的“复调思维”。

复调思维的历史形成及其特征

倘若对欧洲复调发展历史作一个简短的回顾和原则性的思考，我们就会发现西方作曲家们的复调思维是在长期的艺术实践和汲取民间音乐的过程中逐渐形成和完备起来的。

公元 9 世纪出现的奥尔加农(organum)，可谓最早出现的以乐谱形式记载下来的多声织体形式。如果我们把复调音乐的概念简单地界定为“多旋律合奏”的话，这种平行复音形式是算不上复调音乐的，它充其量只是主旋律及其变体的齐奏。然而，它的多线

条进行——纵使它们没有质的差异——的特点，却为作曲家的思维确定了水平方向的心理定势。线条在听觉艺术中所体现出来的种种特性，例如它的节奏性，这里指的是线条波状起伏图形以及它的横向延展性等等，为这种思维的发展提供了物质基础。

我们可从平行进行向着反行、斜行进行过渡，以及同步节奏向一音对数音的演变过程中发现早期作曲家思维的目标在于寻求统一中的差异。唯有增加各线条的不同特性，才能克服支声织体的单调性。在作曲家长期的艺术实践中，其复调思维逐渐形成三种规律。

1、对抗律

它的本质是以对立作为双方能够同时存在的先决条件，在早期阶段里，它主要表现为奥尔加农中声部非同步型的时间差，后来逐步发展向空间的不一致——产生各种音程。最终，人们意识到对抗愈剧——无论是时间差还是空间差——就愈能显示各自的独立。换言之，欲增加各声部的独立性，就要增加对抗的程度，故各声部在争取独立的历史过程中，“对抗律”有着重要作用。

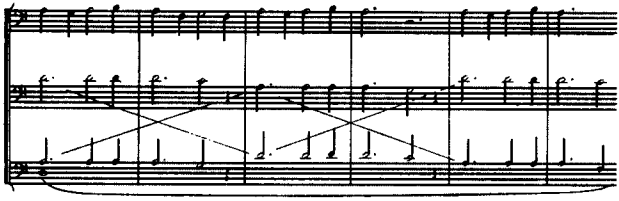
2、置换律

为了使对抗的双方能够发生某种联系，不致于使对抗由于过分绝对而显得风马牛不相及，人们用了新的手法，增加音乐进行的趣味，即出现了“置换律”。指织体中各声部的音调相互变换所处的地位。它是复调思维的又一重要特征。

下例中，黑线划出的部分，即属于置换的处理方法（中间两个声部互相交换）。

例 1

贝罗丁《Sederunt》（坐下意）



置换律的本质是抗衡，即使对立双方以同样的质地进行平衡性的对抗。早期的置换常常是发生在空间范畴的，后来也可应用在时间范畴中，复调对位技术是这种置换律的一种表现，但置换律作为一种思维原则可应用的范畴是多方面的。例如模仿技术亦可看成是它的一种在横向上变化体现。如下面的图示：

a ↘ a　　b ↘ b　　c ↘ c

置换律的形式，是建立在音乐节奏模式化基础上的，经过置换律处理的某种节奏——音调模式，由于它在空间、时间上的重复而得到强化，因而明显地有异于声部的其它部分。这就使这一部分仿佛从整个线条上被截段，具有封闭性，这种封闭性，使线条思维逐渐成为线段思维，亦即作曲家对漫长线条的泛泛趣味最终集中到一个较小的范围内，这就使它们有可能以横向上的线段为基本单位，惟为基本建筑材料，用以进行纵向上的叠置了。

众所周知，人类的日常生活语言，总是先有语音、词汇，然后形成语言的。倘若和声学的基本词汇是和弦，它们的序进是语法的话，那么，复调语言的基本词汇便是一定形态的线段，它在时间与空间上的排列规律，便成了语法规则。因此，线段思维必然引起复调织体的格律化。

线段的符号化，又给复调思维带来了概括性的特征，以一定篇幅的线段是不可能作漫无边际的情感辅陈的，它同样也不允许作细节的形象刻画。对于作曲家所要表现的任何内容，都必须“以一言以蔽之”。这高度浓缩的宗旨在不同环境中多次出现，便在格律化的音乐进行中具有了论证性。为了适应这种格律性，论证性和符号化的线段必须符合既有变化，但又不失本身禀性的审美要求。因此，又出现了变形律，即人们所熟悉的增时、减时、倒影、逆行和逆转等一系列的写作技巧。它们也可看作是置换律单声部中的运用，例如逆行构成了行进次序上的置换，倒影则是线行方向上的置换等等。

3、**互补律**

互补律则是对立的双方相互补充而使整体趋于完善。例如在处理单声部节奏时，长时值后宜有短时值流动的补足，这是横向上毗邻着的两个时间单位的互补。在空间上也有“大跳后应反向进行”的规则体现互补的精神。在声部关系上，不协和向协和解决，正是紧张与和谐的互补，而留音的七度到八度在简单的对位写作中之所以被禁止正是因为二者反差太大，不能构成互补的缘故。在不同声部的节奏对比运用方面，互补律使它们必须相互兼顾，长期共存，所以在支声逐渐被多声代替的大势基本形成时，体现平衡、有序等意义的互补律就变为复调思维的主导方面。

可以这样说，横向心理定势在对抗律、置换律、互补律复调思维三大规律的影响下形成了线段思维。线段的符号化使复调思维有格律化的倾向，形成了概括性、论证性的性质。上述种种，便是复调思维的本质。它因着线展和堆切的方式显示出发展不间断性和织体部分坚实的外部特征。

复调思维与个性

人类审美意识，产生于原始社会向文明社会过渡的阶段，那时人摆脱了所谓集体表象——即原始意识，产生了现实意识和自我意识。只有在这一条件下他才有可能分清主观世界和客观世界。也只有在社会的生产力能够在一定程度上控制大自然的情况下，人类意识才有可能超越存在而提出自己的价值观和自由理想，并在这种超越中表现自己的情感。

因此，可以说，人类审美意识是充分个性化的。然而在人类尚未从外部的生产活动中解放出来以前，他们的内部的精神生活是不可能享有充分自由的。换言之，个人的意识活动就必然受到社会意识限制。社会生产力不能使社会财富平均分配时，最真、最善、最美的理想莫过于克制欲望，和谐相处，使全社会意志统一起来。

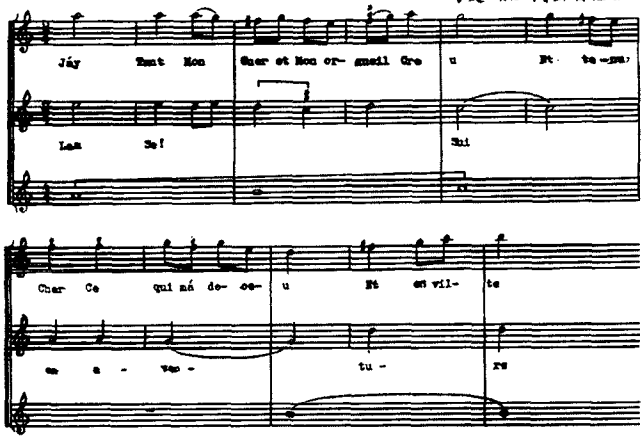
中世纪时期，人们在宗教文化中寄托了自己的理想，它成了这一时期的最高精神规范。上帝就成为一切专业艺术的唯一主题。人们既不可能超越这个规范，认为幸福就寓于人生之中，更不可能在艺术中表现自己的个性。正因为如此，格里哥吕教皇钦定的唱腔——格里哥吕圣歌——以统一人们思想，统一人们的意志和感情，这是合乎历史逻辑的。然而当人们异口同声赞扬上帝时，尽管用的是同一旋律，却难免差异性的存在：最早期的平行复音的形成，都雄辩地说明了正是由于一部分歌手怀着更丰富情感的缘故。可以说，这种表演形式上的差异性中，潜伏着个性表现因素。

因此，前文所述的求异思维定向所产生的对抗律，亦可套用一句我们曾是十分熟悉的话来说，那是人类个性顽强地表现自己的一种反映。被恩格斯称为文艺复兴曙光的但丁(1265—1321)鼓吹了人文主义，而也正是从他所处的 13 至 14 世纪里，复调织体开始摆脱了格里哥吕腔的严格控制。它虽然在 14 世纪等节奏经文歌中阴魂不散，但终究人们不再受那冗长拖腔的桎梏所限。在康特克特

形式中，人们更是早就享有写作旋律的自由。当然出于时代意识的局限，作曲家还不可能在旋律舞台上表现自我精神世界。但这种基于同一主题范围内的差异一个性雏形状态可谓达到了极盛，在那种被称为“夹馅歌曲”的经文歌里，出现了节拍不一致，节奏不一致，纵向上的不协和，甚至这包括了音调风格的不一致和歌词语种的不一致等等有趣现象。

例 2

马受《让我去冒险》



从上例中，我们从中可以看到，声部间的差异是有了，而且形成了真正的多声部。但其内部组织仍非常松散、无序，使作品很难形成一个鲜明的特点给听众以深刻的印象。因此，为了使作品获得个性，15、16 世纪复调思维的主要任务是建立一个良好的多声秩序。

文艺复兴时代开始了，人们不再以苦修和向往来世为寄托，他们开始注意人生和现世，追求更为丰满的音响和美好的音调，向往有秩序的音乐进行。在这样的社会意识影响下，审美的意识的最高境界是严肃、单纯、和谐，在它们的规范下，前几个世纪所取得的各

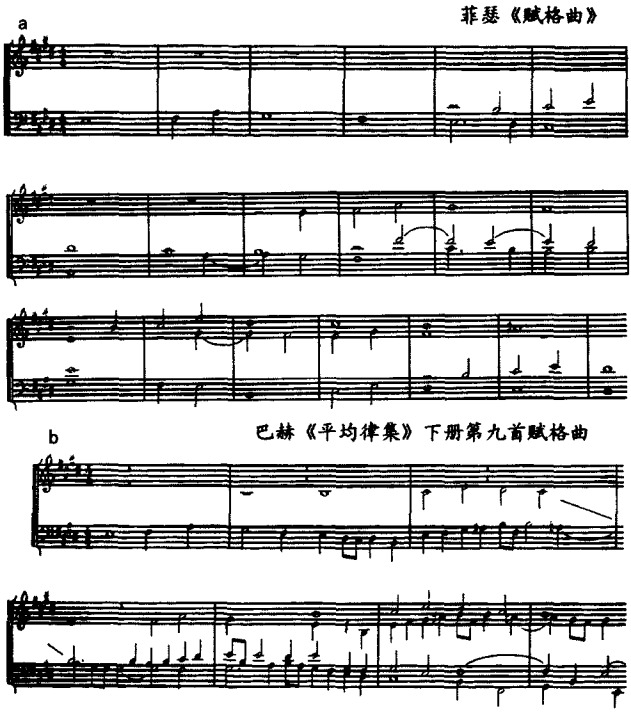
种成果：不协和音、节奏对抗等等，在互补性的协调下，趋向有秩序的平衡。帕里斯特吕那(1526－1594)所以能超越他的同时代人，是由于他的创作风貌符合当时社会意识对音乐提出新要求。但是帕里斯特吕那的名字，未能像他同时代的莎士比亚(1564—1616)为现代人所了解，看来，原因不能仅仅推诿于这位音乐家比大文豪早逝世 22 年，恐怕归根结底，还是由于帕氏的音乐有失于千篇一律——过于平衡的作风使作品缺乏各自的特性。但不管怎样，个性将要大显身手的场地已经廓清了，格律化形成的条件也逐渐成熟。在格律化发展的过程中，同样经历了以对抗律为主导的形势向着由互补律占上风的转化。帕氏的合唱曲和 16、17 世纪的一些器乐曲，都是一些含有多主题的模仿曲。这种主题之间的对抗，使线段思维的符号作用抵消了，于是互补律发挥了它的作用，去芜存精，使作品集中于某种特性的发挥并与间插段各构成互补。尼德兰作曲家舍林克(1583—1643)第一开始了主题兼并的过程。布克斯武德(1637－1707)、弗米斯考巴弟(1583—1643)等人为单主题赋格的形成作出了贡献。但人们总是将巴赫的名字与赋格联系在一起，这不仅是因为他的技法娴熟，更重要的是他的笔下，作品有了特性。

巴赫的平均律集被称为钢琴音乐的圣经是有道理的：在这两本著作中他为人们提供了各种情感形象用复调体裁表现的典范，但这里无论是史诗的、田园的还是悲剧的、嬉戏的，都是人类关于某种情绪的一般反映而不是某个具体个性的体现。须知，尽管巴洛克晚期资本主义因素在封建内部开始萌芽，但个人意识还没有成熟，在这样的背景下，作曲家并无意在作品中显示自己的情感个性。我们可以从巴赫经常采用别人的主题，或者把自己主题多次重新谱曲的做法得到明证。如他的平均律集下册第九首赋格曲，即是借用菲瑟(1660—1738)的一首赋格曲的主题写成的。

下例 a 是菲瑟的赋格曲的呈示部分。b 是巴赫的平均律集下册第九首赋格曲的呈示部分。如将两者相互比较一下，我们从中便

会发现，两首赋格曲虽同用一个主题，但在处理上后者更为精巧、有趣，音乐也更为紧凑、集中。

例 3



当时的作曲家们，认为人类情感都是相同的，没有什么本质的区别，而他们之所以重新谱写，正像奥尔加农合唱班的歌手那样，感到自己可以比别人表现得更强烈些更激动些而已。

尽管作曲家们主观上无意表现自我，但人们仍可以从大师们对格律运用的不一，区分他们的作品差异，可能一般音乐爱好者很难把无论在主题音调、旋法、织体等方面都十分相近的巴赫与亨德尔分清楚，但老练的听众仍可从亨德尔喜爱以主复织体对照突出

效果，而巴赫注重主复技法融合，声部进行，逻辑严密等方面的不同，辩认出两位大师的迥异风貌。看来赋格——这种复调思维的最高形式——对于表现还不是个性的“个性”，亦即某种情感抽象——是相当适合的。因此，巴洛克时代成了古典审美意识时期中复调音乐的最高峰。

维也纳古典时期是音乐作品中个性成熟时期，如果说还处在洛可可时期影响下的海顿与莫扎特的作品风格多少有些相似的话，那么处于资产阶级走上政治舞台，打出个性解放旗帜向封建主义作决死斗争时代的贝多芬作品中的个性就十分鲜明了，他的沉思，他的热情爆发，他的种种情感完全是他贝多芬式的无可取代的。故再用高度概括性，论证性的复调格律去表现高度具体、个性化的情感，就显得不能适应了。当初在主题领域中的兼并过程，现在又在声部的从属关系上重演了一次；众多声部的分立与对抗是不利于主题为所欲为地显示自己的，接踵而至的浪漫主义时代也发生了同样问题：严密的论证性逻辑，妨碍了文学式的情节发展，篇幅有限的主题线段限制了作曲家们无拘无束的情感放纵。因此，复调织体一度被冷落了，但作曲家并没有放弃复调思维，它的对抗律、置换律、互补律与主调思维方式融成一体；或以更复杂的方式，或以隐蔽的形态出现在作品中。我们在肖邦的升 g 小调八度练习曲的中段里听到了隐伏的重唱。他的升 c 小调练习曲，可看成是带伴奏的二部赋格，而舒曼的交响练习曲、叙事曲、奏鸣曲的许多展开片断又是一种“暗示式”的赋格。

几百年来复调思维的本质并没有什么根本性的变化，但复调织体却是不断地变换着自己的面貌，究其原因，也不难发现，造成这种发展的动力，在于社会意识对个性意识不断地让步（它的背景是生产力不断地发展提高）个性在作品中不断地表现的缘故。尽管在很多情况下，它是以差异、或是特性的面貌出现的。反过来，复调织体的变化，推动了个性的显示。从这个辩证观点来看，19 世纪以

来的复调织体——某些理论家称之为假复调——就其本质而言，也是适应音乐中个性表现的一种新形式而已。

20 世纪的西方艺术发生了根本变革。生产和科技的进步已基本上解决了那里人们的生存温饱问题，实现人的精神自由就被历史提到了议事的日程上。

人们有了充分的可能发展自我超越现实。从文明社会开始以来的理念时代转为感性时代，古典审美意识的静态美——平衡、秩序、和谐、规范——为现代审美意识的动态美——冲突、模糊、紧张、无常所替代。公元 9 世纪以来，个性从支声音乐的夹缝里抽芽，至 19 世纪达到顶峰，这漫漫的 10 个世纪的路程，不可不谓艰巨，每一步都是从仰人鼻息的地位进行反叛的。奥尔加农的主旋律重轭，固定调的桎梏，模仿的程序，格律的羁绊，和声逻辑的规范。因此，当历史的发展使个性意识有可能不再受社会意识所约束的条件成熟时，在音乐上所体现出来的便是作曲家对传统音乐中所剩下的最后羁绊——共同语言，例如调式、调性、传统和声、曲式等的反叛。

自 15 世纪和声技法形成以来，它成了作曲家处理音与音之间关系的宪法。而一旦崩溃之后，作品中的声部结合处于完全自由的状态。这很像 14 世纪前的情形，因此，线条对位、不协和对位的重新被提出决不是偶然的。历史已经作出示范，在为着冲破某种过于统一，令个性窒息的努力中，对抗律总是起着先锋的作用。

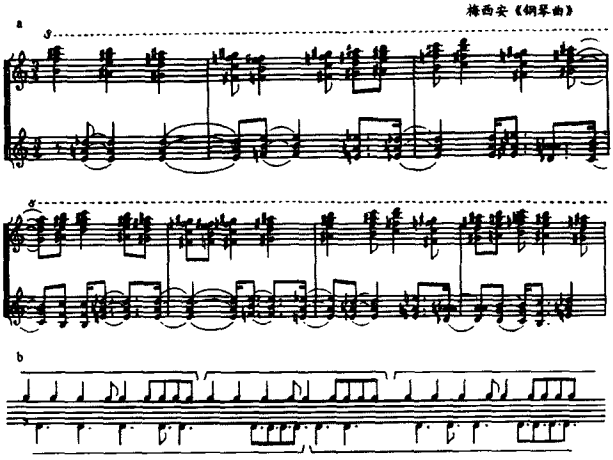
如今复调思维的定势，不仅仅只是在横向流程的处理或是声部相互关系的安排方面了，它重新审视了音乐表现诸元素的各个方面。具体地说，可有以下几种不同的处理形式。

1，调性结构的基本分子的绝对对抗，形成了无调性（如勋伯格的钢琴曲作品 11 及 19，贝尔格的弦乐四重奏作品 3，威伯恩的小提琴与钢琴曲五首作品 7 等）。

2，采集几种音程关系不断转换而形成程式化的所谓有限移位

音阶形式。

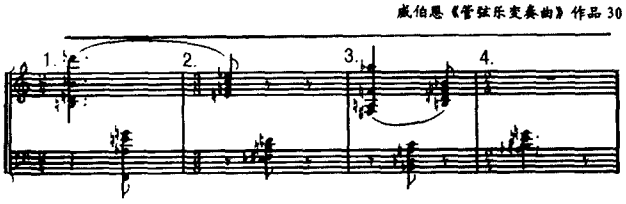
例 4

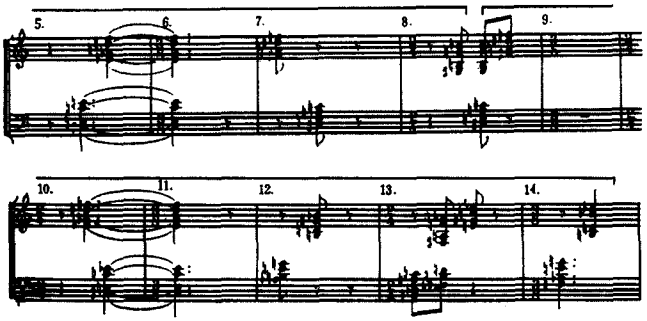


上例 a，上方声部可分为三组，每组的结构组织相似，但音程关系各有所变换。下方声部可分为两组，虽然其空间相同，但进入时间却有所变化。上下又是以互补律的角度处理的。其时值单位比例为 2∶3，而且是先后进入的。b 是这段音乐内节奏轮廓的图示。

3，通过置换律的处理，形成线段对称的形式。

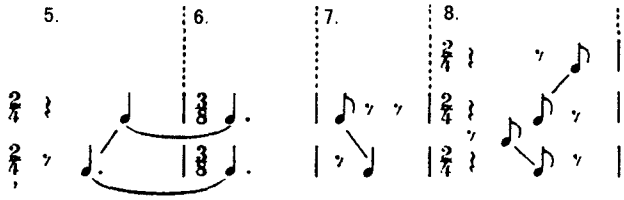
例 5





上例的处理，尤具特点，如果将第 8—14 小节与第 1—7 小节互相比较一下，即可看出后者是前者的逆行反复。前后平衡、对称，形成了“镜射结构”。

这段音乐的另一特点是从第 5—8 小节在节奏上所构成的紧缩互补的方法，现图示如下：

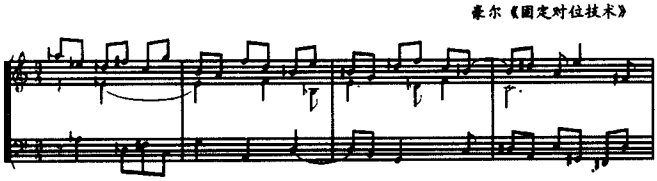


而第 10—13 小节又是上面图示的置换形式(参看例 5)。

4，一首旋律中的各音在一声部进入的同时，又先后出现在其它声部，并通过节奏置换衍生出新的线条。

下例，即是一种基本结构的置换，高音部中的各音，又在低音部与中音部逐次出现，但节奏、音高完全不同，从而衍生出两个新的音线。也可以说，这是卡农技术的一种变体形式。

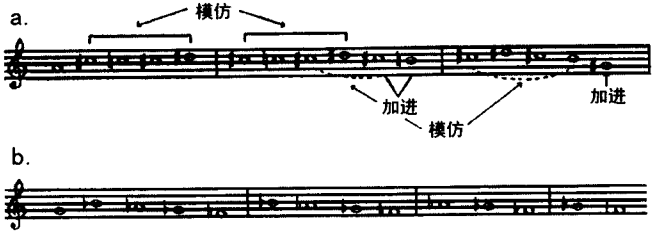
例 6



像一千年前那样，在对抗律打破原有的秩序之后，互补律、置换律便上升为思维的主要方面，以图建立某种新的秩序。许多理论家、作曲家作了这方面的尝试。上例即豪尔所创造的置换技术，并通过这种方法来延展乐思，并获得乐曲内部的统一性。

5，采用变形卡农模式的处理，即是将一个动机型中的音，在模仿时按照一定的规律作增、减的写法。里盖蒂在他的《距离》一曲中，即用了各种变形卡农模式的写法。

例 7



上例 a，其后一模式是前一模式的去头加尾，形成轮转。b 则是采取了紧缩卡农，每次都省去首音。

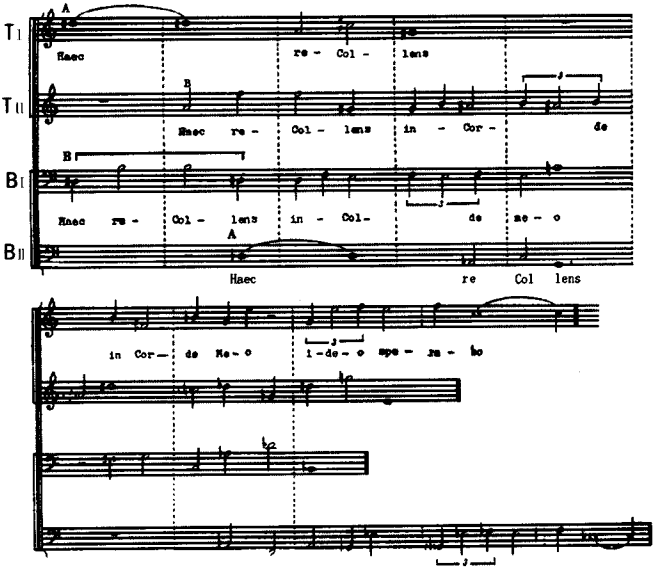
6，根据线段所形成的卡农变体形式，通过改变时值、节拍、节奏等形成各种互补的结合。

下例是达拉皮可拉为他八岁的女儿写的一部钢琴曲集《安娜莉别尔的音乐练习簿》中的第 3 首，是用十二音技法写成的一首卡农曲。

例 8

在斯特拉文斯基的《悲歌》中，则将线段分成复卡农的写法，这里并不受节拍的束缚，而是按时值单位进行模仿的。

例 9

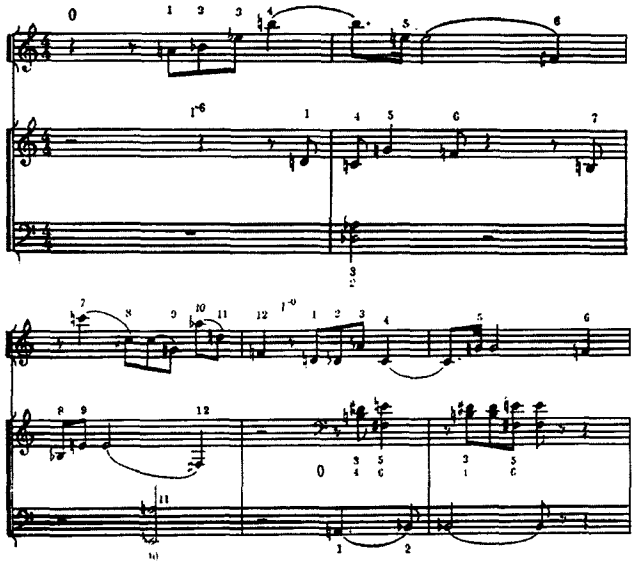


上例也是采取十二音技法写成的，其中内声部一部卡农的音调是外声部音列的后半截断。

7，基本线段的不同形式相互置换。这里仍是指十二音技法中，音列的不同形式在声部中互换的写法。如我们所知，勋伯格的十二音技法，则是音列的基本形式中的原形与其三种变形（倒影、逆行与倒影逆行）作各种组合。这可以说是基本线段的四种形态，构成了互为补充的关系。而同一形式顺序的指数之和都等于 12。互换是指音列的不同形式的相互转换（非旋律音调的互换）。

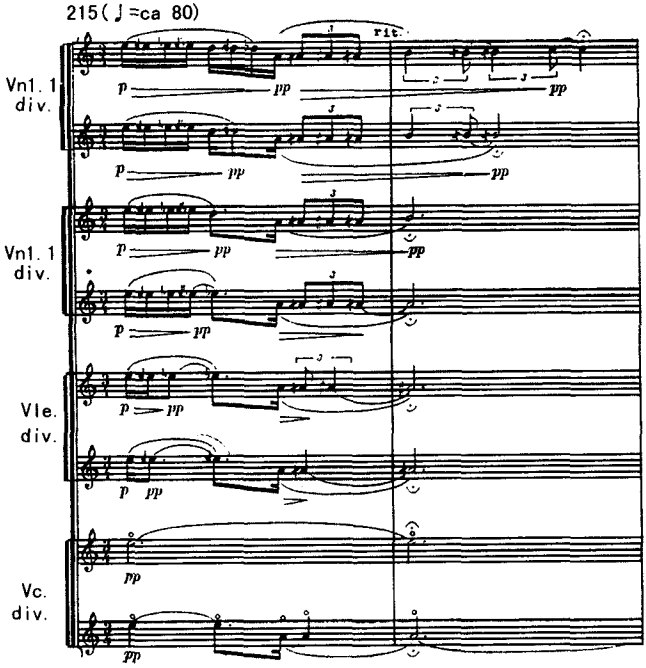
下列是勋伯格的《小提琴协奏曲》，小提琴的音调采用了原形的材料，伴奏则采用了倒影移位。从第三小节起两者互换了所使用的音列材料，但旋律却完全不同。这正是十二音写作的特点。

例 10



8，在一个声部中横向延展的线段，可以改为纵向线段，也可分散于几个层次的空间、时间之中。这里值得注意的是复调思维基本规律的运用，已打破了时间的界限。我们可以从卢托斯拉夫斯基一首乐队作品中看到这种处理。

例 11

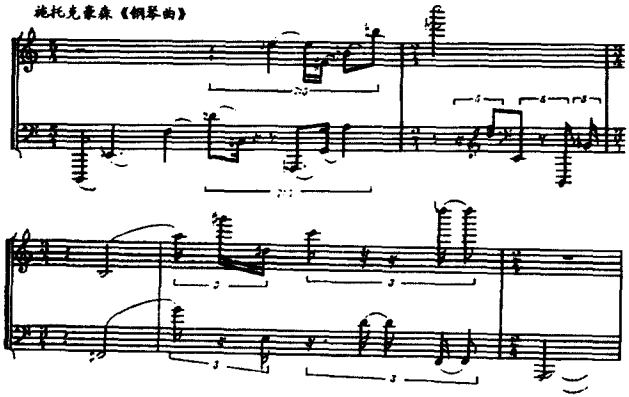


上例的处理是非常有趣的。这里采取了同一线段分散在各声部形成微分音的进行。而每个声部的线段又在逐次的减少，最后一小节的纵向结合，又体现了横向线段所出现的音。若从外形上看，却又带有支声写作的特点。

9，通过音高、时值、力度、音色的变化组织乐曲。

例 12

施托克豪森《钢琴曲》

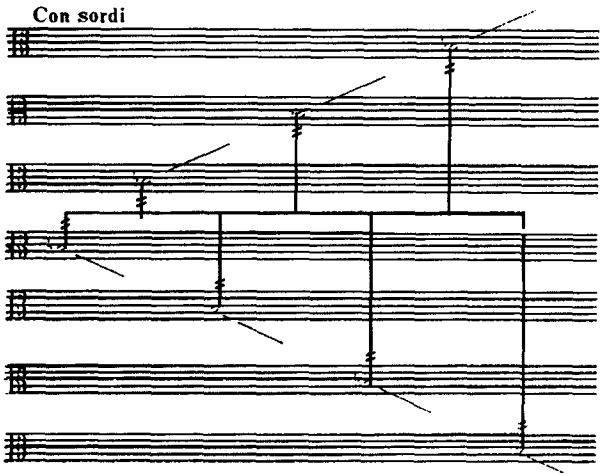


上例，则是新的秩序对旧的秩序的反思，这里所体现的复调思维是以节奏、音区的变化，造成音色与力度上的对比。

10，一个音先后在不同声部出现，也能产生复调结构，即通过单音置换的处理，形成纵向重叠。

例 13

潘德列茨基《长短音节置换》



上例，采取了一个音在不同声部中滑奏进行，我们从中可以看出，这里所形成的织体形式，则是倒影卡农的复调思维。

复调思维的创造是无限的，它可以使不同的织体对抗，甚至用在录音技术中，也可以用在噪音为原料的组织中。如里盖蒂在他的《探险》一曲中采取了节奏对位的处理，其中没有音高的进行，各声部都是采用清晰的发音，通过节奏的对比，而形成了复调的结合。

现代音乐中的格律化，比起18世纪的格律——赋格实在是有过之而无不及。对于一个放纵感性的时代而言，似乎是极其矛盾的，我们可以把这种现象与19世纪的浪漫主义者作一对照。他们无论何等地放纵自己的情感，但它的背后仍然是响往着一个理念——亦即贝多芬在第九交响乐的欢乐颂中所表现的内容——无论他们在技法上如何突破，但都遵守着一个共同的写作规则语言。而20世纪的作曲家，无论如何求助于理性，以编纂起他们那些互不相干的音调和不协和的音程结合等；但这些音乐所说明的是——正如弗洛伊德宣扬的那样——意识仅仅是冰山的顶部，而潜在水下的潜意识部分才是主宰人们行为的真正驱动力。因此，理智是对人类本性的虚伪和反动。而真实的人性——潜意识世界是不可知的、黑暗的、无秩序的。藉着复调思维规律所形成的现代西方音乐种种格律，正是为了适应个性从社会意识下解放出来后所享有的绝对自由的需要而产生的。例如在无调性音乐中，音符与音符之间，既没有阐明它们的基本关系——调性——的编织，也没有它们互相碰撞时所遵循的和声规则的约束，便成了一堆散沙，而对这种情形，作曲家就必须以完全崭新的规律把它们组织起来。从以上种种手法来看，尽管形式各异，甚至在效果上是刺耳的，但对一个抛弃了共性的写作时代，连音乐语言都享有个性化权利的反叛时代而言，人们却又不得不承认它是合乎逻辑的。

复调思维与形象思维

艺术家以形象思维的方式进行艺术创作活动的理论，似乎已经得到学术界大部分学者的公认了。既作为一种思维方式，它当然是不能脱离思维的一般规律的，即从感性到理性，去芜存精，达到对事物本质的认识。但它又是有自己思维逻辑的，可惜的是，关于这种特殊的逻辑，在许多有关的阐述中都说得比较原则化，而例举的说明材料，绝大部分又集中在对造型性、情节性较强的艺术门类，例如文学的解释中，而对于非具象化的，抽象性较强的艺术门类，例如音乐，就很少有令人满意的解释。

艺术起源于原始巫术的说法，近年来得到愈来愈多研究者的支持。一般把原始文化分为巫术礼仪和神话传说两大类。前者通过巫术经文表达情感意志。这种手段，由原始语言符号化形成，如音乐起源于语调的表情夸张。舞蹈起源于帮助说话示情的手势动作等。尽管最初它具有某种具象性，但由于它的最根本目的是服务于情感意志，而不在于论述。因此，逐渐向抽象性发展，最后，音乐脱离了咒语颂词，舞蹈脱离了动作模仿成为单纯的音调，姿态变化的艺术门类。后者则通过对生活形象的描绘，表达原始人对世界的认识，逐渐形成了叙事性的艺术：如文学、戏剧等。因此，人类的审美意象——亦即审美意识的形式方面——按感性材料区分，可划成二种类型：一种是以色彩、线条、音响材料、动作等为基本符号，这些凝聚着情感的符号又按照特定的规律构成某种艺术语言的抽象形式。另一种则以生活形象本身作为符号，人们通过这些符号所构成的艺术语言认识生活的具象形式。

当然，这两种审美意象是既有区分，又有联系，抽象艺术在历史发展过程中有过力求具象化的意图，例如浪漫派所热衷的与文学结合的情节性倾向。具象艺术也有相反的情形，特别是近代的戏剧中，常常可以看到抽象性的倾向。

作曲家在创作主题时，确实存在从生活音调中提炼的过程，例如巴赫的《离别随想曲》第一段主题音调的最小音域和末尾前十六小节奏出的四度下行音调，实际上是生活中婉转、语重心长音调的提炼。第六段更是注明了模仿马车夫号角，但主题符号一旦形成乐曲，便要按照音乐逻辑进行思维。再如该曲第六段赋格，它的主题，虽然具有一定的造型意义，但我们很难向听众这样去解释，主题在三个声部上的进入，代表有三辆马车驶来，或者解释为马车夫一路号角吹个不停。如果按照“形象造型的线索去理解音乐”，听众可能还会期待马车停下，主人公上车，然后，浑泪告别等等情节。事实上巴赫只是通过调性布局、音区安排、色彩对比、动机展开、线段延展、高潮布局等复调思维各种逻辑对主题符号作能动性的变化，充分挖掘这个符号内部音与音的各种潜在表现力的。而上述种种环节，又无不是根据对比、互补、置换等原则进行处理的，正因为基本符号是某种情节的象征物，故对这些符号的多种处理，也就使这种情绪得到充分的表现。

我们从贝多芬、布拉姆斯等大师在晚年作品中愈来愈多地出现赋格形式的史实中，可以看到他们在创作实践中愈来愈深刻地体会到复调思维的逻辑性、概括性、格律化、延展性等等特征，是多么真实地反映了作为时间艺术，作为表现性艺术，作为抽象性艺术的音乐的本质的。

从巴赫和贝多芬的许多赋格主题都可被认为是某种情感的抽象的事实上，还可以看到有不少作品的主题并没有什么情感内容，乐曲也不可能是按照生活本来面目反映生活，按照形象自身规律进行思维的，相反，音乐的发展完全靠复调思维的逻辑进行，例如巴赫的赋格艺术主题，贝多芬晚年的大赋格四重奏以及钢琴奏鸣曲作品 106、110 等赋格主题，作曲家的思维，也很难说是按照形象为其根据，巴赫在他的创作思维中常常与数字有着密切关系。他认为数字三是圣灵、圣文、圣学三位一体的象征。而十三是不祥之兆。

故在那些与宗教内容密切联系的乐曲中常常采用三段体结构，三连音织体，组曲的段数也常常是三的倍数。而在表现基督受难的“磔刑”中，固定音型则反复了十三次。他认为十四是自己姓氏字母顺序数的总和，因此，有些主题都只有十四个音，而 BACh 四个音更是直截了当出现在赋格艺术最后未完成的四重赋格中。这些作品充分显示了复调思维所有的抽象性质。它的逻辑在于向人们显示的是作品的线条、色彩如何变幻，各种线段如何组合，当然敏感听众的心理引力场会与音的力度运动引起异质同构，从而产生情感波动。他可以在这些符号中代入自己的情感。并用这些情感运动得到满足，然而这种情感是否作者本意，却是很可怀疑的。

现代音乐中，复调思维的格律特征被高度地强调，线段思维达到了绝对化的程度。序列原则注重应用于节奏、音色、时值、力度等各个参数方面，而这种结果使音乐的抽象性质更突出了。因此，就音乐的原始发生以及复调思维的发展而言，这种高度的抽象化却又是合理的。

中华民族对于抽象艺术是并不陌生的，许多古曲、民间乐曲不具描绘性而具抽象发展性——如“三五七”、“三六”等，都是读者们早已了解的。我们的同胞也善于从龙飞风舞、铁划银钩的书法艺术——纯是线条组合的艺术——中激发起象征欲求，为作品所表现的气韵、风骨中得到极大的心理满足。但是，我们也不得不承认，对于一般听众而言，他们对音乐更多的期望是从欣赏中得到的，不是那种不由自主的，随着音符运动而产生的盲目的心理力度的起落，而是有更深刻意蕴内涵的情感满足。因此，就需要加强关于现代审美意识的普及与宣传，而且更主要的是如何使音乐中，复调思维运用，既符合它抽象性的形式规律，但又不失去它的情感内容——例如巴赫在他的杰作平均律集中所创作的那样——尽管我们使用的是现代的语言，但仍能使听众在欣赏中得到美感。这也正是我们创作者努力的目标。

原载《中国音乐学》1989 年第 2 期

多元风格复合的现代帕萨卡里亚管弦乐织体形态

徐孟东

20世纪西方作曲家进行了各种音乐形式的探索，其中的一种就是对已往音乐形式的挖掘。例如，帕萨卡里亚这一形成于17世纪初，并在巴罗克后期获得高度发展的固定低音变奏形式，在经历了古典主义、浪漫主义时期近150年的衰落沉寂后，重新进入音乐创作领域，得到了不同流派作曲家的一致喜爱。拉威尔、勋伯格、威伯恩、贝尔格、兴德米特、斯特拉文斯基、布里顿、沃恩·威廉姆斯、科普兰、巴伯、肖斯塔科维奇、卢托斯拉夫斯基、里盖蒂等人均以这种形式创作了许多风格迥异富于个性的优秀作品，形成现代音乐创作领域里一个令人瞩目的艺术现象。

既然载人20世纪各个主要流派著名作曲家纷纷选择帕萨卡里亚这一古老的固定低音主题复调变奏形式进行创作，并以巴赫《c小调帕萨卡里亚》为典范，力图通过发挥主题的基础作用和对位在织体中的主导地位等一系列手段，再现巴罗克时期那种形式严谨简洁、冷静客观的气质神韵，那么当时的配器技术与风格特征当然是他们关注的重点之一。

音乐创作的技术与风格总是密切联系的，因此我们说音乐艺

术历史进程中各种风格的交替更迭，其实质就是音组织手法（即作曲技法，当然包括了配器技术）的改变。由于现代帕萨卡里亚绝大多数为管弦乐或室内乐作品，因此从作曲技术与风格的角度，对一些具有代表性的现代帕萨卡里亚所呈现出的管弦乐织体形态构成与创作特点进行概括的分析和研究，便具有了非常重要的意义：它既可以使我们对帕萨卡里亚这一古老的固定低音变奏形式在20世纪发展演进的新形态有更加具体而深刻的认识理解，又可以为我们的音乐创作与研究提供某些可以学习、借鉴、吸收的内容。

杨立青《管弦乐配器风格的历史演变概述》[①]一文第二部分从维瓦尔弟、浦赛尔、巴赫、亨德尔等人的创作中概括出的巴罗克时期管弦乐写法的一般规律，可以作为本文对现代帕萨卡里亚作品管弦乐织体形态进行研究的参照。这样，一方面可使我们从中解析管弦乐配器乃至整个西方音乐艺术发展的周期性反复运动及其规律，审视音乐形式的历史延续性和稳定性；另一方面，又可以使我们就现代帕萨卡里亚固定低音主题形态及其反复方式的发展变异和对位与和声形态的变化演进所导致的管弦乐织体的改变与音色的重新分配组合进行比较研究、论述，从而获得对20世纪现代帕萨卡里亚创作全面、系统的认识。

一　对巴罗克时期管弦乐配器技术与风格传统的继承

鉴于20世纪帕萨卡里亚绝大多数为管弦乐、室内乐作品，因此对巴罗克时期管弦乐配器技术传统的继承和发展，无疑是20世纪作曲家创作时力图使作品风格“回到巴赫”[②]的一个重要途径。概括地说，这种继承与发展主要体现在以下几个方面：

1. 尽管受到和声的某些制约，但在本质上巴罗克时期的管弦乐作品（如巴赫等人的作品）织体主要由复调性对位构成。体现在配器技术上，就是在低音基础上以线条思维为主导进行音色的分配组合。绝大多数现代帕萨卡里亚作品的配器基本遵循这一原则，

其固定低音主题及其对位声部按照线条思维进行音色的横向衍展和传递交接。即使在一些作品为设置高潮而编织安排的和声性织体段落(如贝尔格歌剧《沃采克》第一幕第四场"帕萨卡里亚"变奏21、兴德米特《第四弦乐四重奏》第四乐章变奏27、拉威尔《a小调钢琴三重奏》第三乐章中部变奏4、5、6以及卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》第三乐章变奏12,等等),线条思维主导的音色配置依然发挥作用。当然,确实有例外。而这些例外,一般说即为现代帕萨卡里亚在管弦乐配器方面的某些创新之处,我们在后面讨论。

2.巴罗克时期管弦乐作品在音色处理方式上比较质朴单一。与织体(包括多声音乐织体和管弦乐织体)的线条思维相适应,它们"强调横向音色的连续性",往往"在较长的段落内用同一乐器演奏织体中某一声部,以保持这个线条的统一与连贯。这一点特别鲜明地表现在低音线条的音色配置上,它几乎永远是由古钢琴与低音弦乐器贯穿始终,鲜有例外";而其它声部,"通常也注意保持同一音色的连贯和悠长气息"③。

上述言论,实际上也可以作为现代帕萨卡里亚作品音色处理方式的表述,现代作品在对固定低音主题旋律线条的音色配置方面同样"鲜有例外"!

比如对固定低音主题(它往往就是持续的低音部的线条)的音色配置。在本杰明·布里顿的歌剧(彼得·格霄姆斯)间奏曲"帕萨卡里亚"(作品33b)中,循环反复陈述多达40次的主题,自始至终"固定"在低音弦乐器上(包括第24、25、26次在拨奏弦乐器竖琴的低音区);甚至几乎保持同样的拨弦奏法(除了第12、13、32、33次拉奏)以求音色的高度连续与统一。当然,为了在统一中获得应有的色调变化该作品相继交替用圆号、大管、定音鼓等对低音弦乐器上的主题予以重复。卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》帕萨卡里亚主题在初次呈示和其后的8次变奏中一直保持在低音大提琴声部,但从变奏6起大提琴、中提琴、小提琴Ⅱ、Ⅰ渐次加入使音域逐

步扩张至四个8度，但仍稳定于弦乐拨奏音色上。该作品后半部分由于主题移至高音区陈述而变换音色：变奏9—12，主题改由一支小号陈述，圆号等进行音色交融；变奏13—15为乐曲最高潮，在管弦乐全奏中，主题超然飘浮在极高音区的长笛、短笛、双簧管、第一小提琴声部上。尽管如此，主题音色线条的统一连贯在全曲各变奏段落范围内却从未被中断、破坏过。肖斯塔科维奇《a小调小提琴协奏曲》(作品99)第三乐章"帕萨卡里亚"固定低音主题的9次陈述(初次呈示与8次变奏)音色配置为：主题初次呈示和变奏2、3，大提琴、低音提琴拉奏；变奏8为低音弦乐器拨奏；变奏1、7，大管与大号；变奏4、5用圆号，但大提琴、低音提琴以拨奏作音色的交汇融合。由此可以看出，这首乐曲也充分注意到主题横向音色的连续性，且同类音色均不止一次地完整陈述主题。甚至在贝尔格歌剧《沃采克》以十二音技术创作的帕萨卡里亚中，这种配器风格的影响在很多情况下仍清晰可辨。如序列主题的初次呈示，由大提琴完整地连续奏出，形成一条音色沉重浓郁的低音旋律线条：变奏1中，给予旋律装饰的主题由(医生的)人声吟诵出来；变奏2则在木琴上奏出主题原型；变奏3主题出现在大管低音区，等等。

以室内乐形式创作的现代帕萨卡里亚在对固定低音主题音色配置方面也体现出追求巴罗克音乐风格特征的倾向。如拉威尔《a小调钢琴三重奏》第三乐章"帕萨卡里亚"结构的两端——主题初次呈示与变奏1、2及变奏8、9、10中的主题陈述，都使用了相对应的连续音色；乐曲中部转为和声化织体后，按照巴罗克时期帕萨卡里亚典型节奏写作的低音线条依然保持了音色的连贯统一。斯特拉文斯基《七重奏》第二乐章"帕萨卡里亚"主题虽然在初次呈示和最后一次变奏中以"点状"音色陈述(即"点描")，但在其它所有变奏(变奏1—8中)，主题却一直稳定地在大提琴、大管、钢琴等乐器上完整地持续奏出。

现代帕萨卡里亚作品中对位声部的音色配置，情况要复杂一

些，表现形式也更为丰富。但由于这些作品的织体构成特点——主要为复调持续变奏原则主导下的对位织体，故它们中的对位声部往往也会非常注意保持同一音色的连贯和悠长气息。这方面的例子在现代帕萨卡里亚作品中俯拾即是，不再一一列举。

3. 由于巴罗克时期管弦乐队分组趋势刚刚初见端倪，所以乐队编制自由而多样，“但弦乐器的组合却已相对稳定的确定下来”，“形成巴罗克乐队的基础”和“具有相对稳定性的基础”。④

现代帕萨卡里亚作品所展示的乐队（器）组合编制同样自由而多样，尽管这一现象所反映的远不仅限于对巴罗克音乐风格的模仿与崇尚。巴罗克时期木管铜管乐器种类不完备、搭配不固定也许是当时的作品乐队编制多样化的主要原因；而现代帕萨卡里亚作品的这种状况，则是由于各种风格流派的配器技法和作曲家审美个性使然。如前面提到的肖斯塔科维奇、布里顿等人的作品，以及威伯恩的《帕萨卡里亚》（作品 1）、沃恩·威廉姆斯《D 大调第五交响曲》第四乐章“帕萨卡里亚”等，采用了古典主义作曲家确立的常规管弦乐队编制，即我们常说的“双管制”乐队。但每部作品的乐队组合又略有不同，如肖斯塔科维奇《小提琴协奏曲》运用了 4 支圆号、1 支大号，其它铜管乐器均略去；贝尔格和卢托斯拉夫斯基的作品采用了后期浪漫派作曲家喜好的大型管弦乐队编制，并且有一些超越常规的乐器组合安排。如在歌剧《沃采克》的帕萨卡里亚中，木管、铜管组获得扩大，所有声部均为 4 管编制（4 支长笛兼 4 支短笛、4 支长号再加 1 支大号）；此外还有人声吟诵和木琴、钢片琴等音色成分的加入，使得乐队编制和音色进一步扩大丰富。在一些室内乐作品中，拉威尔、兴德米特的帕萨卡里亚采用传统重奏编制，而勋伯格、斯特拉文斯基则尝试采用了一些新颖独特的音色组合形式。如勋伯格《月光下的皮埃罗》是为女声、钢琴、长笛（或短笛）、单簧管（或低音单簧管）、小提琴、中提琴、大提琴而作；作品三大部分所包括的 21 首乐曲，又在上述乐器音色中进行了不同的组

合。该作品第8首“夜”(帕萨卡里亚)安排了人声、低音单簧管、大提琴与钢琴这样不寻常的音色组合方式,以期营造一种阴森恐怖的黑暗色调。鉴于管弦乐队编制与乐器组合在决定作品基本原色和配器风格标志方面不可替代的作用,上述现代帕萨卡里亚作品丰富而多样的乐队编制组合无疑具有非常重要的意义。

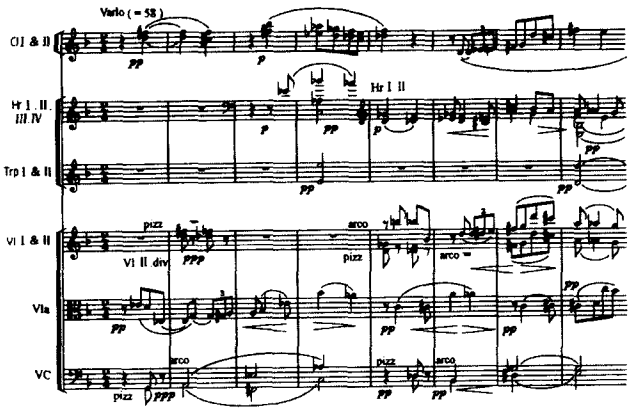
弦乐的基础与稳定作用,作为巴罗克器乐音乐配器方面的一个特征也在现代帕萨卡里亚作品(特别是新古典主义作曲家和比较“传统”的作曲家的作品)中得到体现。如在布里顿《彼得·格雷姆斯》和肖斯塔科维奇《第一小提琴协奏曲》的“帕萨卡里亚”中,弦乐不但以统一连贯的音色线条反复陈述主题,起到全曲织体与色彩的基础作用,而且还在对位声部的衍展中发挥重要作用。这在肖斯塔科维奇的作品中表现得尤为显著:乐曲最重要的对位声部——众赞歌式的和声化对位声部——七次完整地交给弦乐组,而它在全曲一共出现了八次。

4.巴罗克音乐中“音色横向上的对比”,“是以不同乐器的直接对置”或“交替方式”产生,“通常出现于结构的不同的段落之间”,[5]音色节奏变化舒缓。

现代帕萨卡里亚作品的音色横向对比大多采用了类似方式。它们由于仍常在不同变奏(段落)之间以不同乐器的直接对置与交替方式形成而显得音色节奏较为缓慢。但音色变化却十分丰富细腻,这主要是因为通过各种音色复合调配而产生的多层次色彩(或称“色阶”)所造成的。即固定低音主题反复陈述和对位声部重复或转换时,在运用不同乐器对置交替进行段落间的音色横向对比的同时,为主题和对位声部添加各种色彩且变换迅速。这种添加色彩可以是对主题或对位声部的同度、八度重复,也可以是不同度重叠(这往往发生在和声化对位声部)。但重复或重叠在不同作品中表现形态不同,呈现出精确的、局部的、变化的等三种情况。如威伯恩《帕萨卡里亚》、卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》第三乐章、贝尔

格《沃采克》"帕萨卡里亚"等作品在色彩添加、复合、调配、细微变化转换方面显得更为突出。下面这个例子也许可以比较真实地呈现帕萨卡里亚作品既坚持了巴罗克器乐音乐中音色横向的连续性和对比方式，又运用近现代配器手段以多种音色重叠复合形成丰富微妙的色调变化的管弦乐织体形态。

例 1（略谱，原总谱 81－88 小节）　　威伯恩《帕萨卡里亚》



例 1 中，主题采用和音隐形离散方式先后在单簧管和圆号 Ⅰ、Ⅱ 陈述，同音色重叠避免了主题重复的单调（结束音为小号奏出的八度音）；最主要的对位声部出现在中提琴上，以连续的音色先奏出该曲对位声部旋律 V 的倒影形式，再接以原型；其余各声部均是上述两个主要织体因素的重复或重叠，区别仅在于重复（模仿）或重叠的精确与否和时间长短。但是这些重复（模仿）和重叠对管弦乐色调的浸润、音色的变化却有着异乎寻常的意义。

5. 巴罗克时期乐队作品不同音色的纵向结合，因作品的线条结构而经常形成数个不同"音色线条"的对比。但它们由于主要注意乐器音区问题，使这些"音色线条"的特性的形成常带有"较大的

任意性和偶然性”。[6]

现代帕萨卡里亚创作是崇尚“巴罗克—古典主义”音乐形式与风格的产物；而现代帕萨卡里亚作品复调性织体构成也决定了它们在不同音色的纵向结合方面必然因占主导地位的线条结构而形成多层“音色线条”对比。所不同的是由于和声形态的复杂化、不协和对位及各种新对位形态的出现，使现代帕萨卡里亚作品“音色线条”错综繁复，“音色线条”之间的对比复杂多变。而且这一切是由于复杂的多层次音色结构思维而采取的手段，是对不同声部纵向结合时产生的各种复杂微妙的色调对比关系和音色力度的有意识的探索，这同巴罗克音乐中各声部线条的音色特性常常为任意偶然形成是完全不同的。

二 各种配器风格与技术影响下的管弦乐织体新形态

现代帕萨卡里亚创作几乎汇聚了20世纪所有重要流派著名作曲家的作品，这就使其在音乐构成的各个方面展现出多姿多彩的风貌。在它的管弦乐织体成分中，既有出于形式和风格方面的考虑而承袭的巴罗克器乐音乐传统（如前所述），又包含着作曲家基于某一流派艺术观点和自身的审美个性而吸纳的各个历史时期形成的管弦乐配器手法与特征，甚至还有他们根据自己对音色和音响关系的认识而创造出来的独具个性和现代音乐特点的配器语言。同时它们又相互影响、交叉渗透，使现代帕萨卡里亚管弦乐织体呈现出极其多样的发展变化的新形态，产生了前所未闻的复杂音响和扑朔迷离的丰富色彩。对此进行全面系统的研究在这样篇幅有限的文章里几乎是不可能的，故本文仅就现代帕萨卡里亚作品中某些具有显著特征或重要意义的管弦乐配器手法和形态作一非常概括的分析、论述。

1. 管弦乐音型化织体

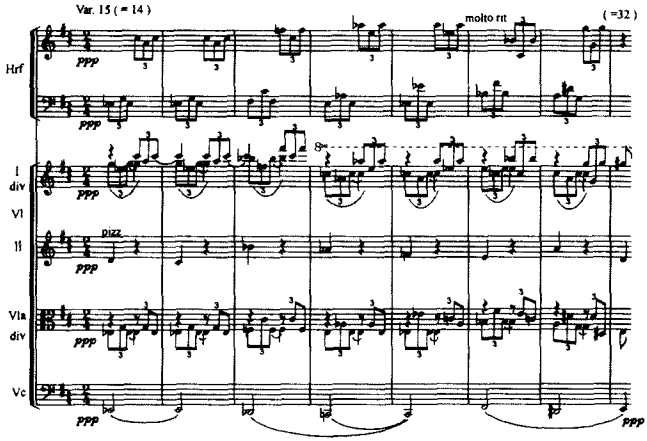
管弦乐音型化是后期浪漫主义在19世纪末发展起来的一种乐队写作手法，它虽然是从音乐织体的基本因素（如曲调、和声、对位、节奏等）发展而来，且原来主要“作为丰富管弦乐作品音响的专门手段”，[7]发挥一种补充与装饰作用，但后来逐渐演变为管弦乐织体中具有独特功能的要素和特殊表现力的写作手法。俄罗斯—苏联作曲家、配器理论家瓦西连科在其《交响配器法》第一卷和第二卷下册中对此有详尽而精辟的论述。[8]他将这种作为音乐作品要素的管弦乐音型化分为三种基本形态，即旋律音型化、和声音型化与节奏音型化，它们均建立在声部纵向结合形成的和声关系之上。其共同特点是“淡化”或“模糊”旋律的作用与意义，突出音色、音响、节奏在管弦乐织体中的主导地位。

现代帕萨卡里亚作品中管弦乐音型化的运用往往发生于和固定低音主题形成对比的和声化对位声部，而且由于20世纪和声思维与形态的变异发展、不协和对位的产生所导致的声部纵向结合关系的复杂化，这种管弦乐音型化的独立性更为显著。如卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲）第三乐章变奏12中，作了“节奏音型化”处理的和声化对位声部是一个分布于广阔的管弦乐织体空间的复合和弦的持续演奏，其和声进行实际上是凝滞的，而音色、音响与节奏的综合运动和作用是音乐发展的主要因素；这个复合和弦与固定低音主题以旋律衍展方式展现出的D利底亚调式主属和声进行的结合，只不过是更突出了管弦乐节奏音型化的独立表现意义和声部纵向结合关系的复杂性而已。

威伯恩《帕萨卡里亚》虽是其早期作品，但已充分展示了他娴熟的对位技术和精妙的管弦乐配器技术。由于该作品主要由对位技术写成，故节奏音型化几乎没使用，而是将旋律音型化、和声音型化与模仿复调、对比复调结合起来，创造了一种新的管弦乐音型化织体。例2选自这首乐曲变奏15。在例2中，竖琴、第一小提琴和中提琴演奏的三对自由模进式模仿实际上已构成弦乐上的和声

音型化织体。动机式卡农模仿的线条和音高变化似乎都不重要了，节奏、音色——音响因素以及它们与第二小提琴拨弦奏出的固定低音主题的对比结合才是我们的听觉更关注的对象。此外，分布于高低两端音区的第一小提琴、中提琴拉奏音色与竖琴低中高音区拨奏音色的同步重叠，产生了奇异的管弦乐音响效果，而纵向结合形成的和声进行又为它增添了不断变幻的和声色彩。

例 2（略谱，原总谱 121－128 小节）　　威伯恩《帕萨卡里亚》

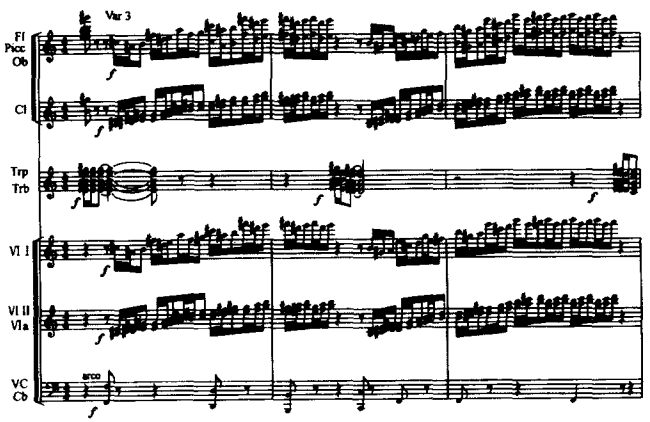


该曲变奏 28 与上例相似，也是一种模进式模仿织体。织体的主要成分为分布在弦乐、木管、铜管上同度或八度重复的一个模进声部（3 小节为一组）和一对卡农。前者混合了中提琴、铜管、双簧管、英国管等音色，后者构成连续附点音符的音型，由低音弦乐器、低音木管乐器、小提琴、长笛和单簧管等音色组成，它的自由模进式模仿，使管弦乐旋律音型化织体出现了有规律的分层次陈述音色交替和复杂的节奏纵向组合。可以说，这是一个在管弦乐音型化、对位织体和固定低音主题陈述方式（完全分散消逝于织体中）等各方面均有所创新的成功之例（可参看该乐曲总谱）。

从上述例子可看出，由于它们音乐结构本身建立在动机的模进、模仿与展开之上，因此音色横向的变化交替必然加快进程频繁发生，但从整体上看又保持了某些节奏化音型的连续性，从而形成一种节奏、音色－音响作用更为重要的新的管弦乐音型化织体。它既昭示了这部作品所受到的后期浪漫主义的影响，也让人从中发现了威伯恩刚刚崭露的卓越的创作才华和丰富想象力。

与威伯恩这部作品相类似，布里顿《彼得·格雷姆斯》间奏曲“帕萨卡里亚”也较多地运用了管弦乐音型化写作手法。在这个作品中，这一手法的结构意义非常显著：通过节奏、音色的不同安排、组合、调配，赋予各变奏以不同特征。如在变奏 2 中，以木管音色和周而复始不断循环的节奏音型组（ ♫ ♫♪♪♪ ♫ ♫♪♪♪ ♫♪ ）构成的轻快而富于弹性的谐谑舞曲风格的和声音型化织体为特色（它同时作为对位声部与固定低音主题进行对比结合）；变奏 3 以木管和弦乐的混合音色及高密度的节奏音型构成了充满动力的旋律－和声结合的管弦乐音型化织体，如例 3：

例 3（略谱，原总谱 33—35 小节）　　布里顿《彼得·格雷姆斯》



布里顿作品的变奏5、7、8、9、10等也运用了和声化对位声部管弦乐音型化写法，且形态各异，不一一列举。它们的共同性在于音乐结构自身都是建立在该曲主导动机（即固定低音主题的2、3、4音所构成的D、B、C，下行小三度再续以上行小二度的动机）的模进基础之上。布里顿为坚持帕萨卡里亚的巴罗克风格，一般总是为连续的动机模进形式的旋律线条配置同一种乐器或同类音色（有时可有不同音色的重复）以保持音色线条的统一连贯，而且惯于在变奏段落之间安排音色转换交接。但是有时也常常给予这种横向衍展的音色线条其它不同乐器的色调交叠、浸染、融合，或是与不同音色演奏的其它对位声部构成关系更为复杂的对比结合（如调性、节奏等方面的）。

室内乐形式的现代帕萨卡里亚也可以有效地运用音型化手段。如兴德米特《第四弦乐四重奏》第四乐章变奏9、10、11、12等均娴熟地以弦乐音型化丰富了织体的表现力。

序列性帕萨卡里亚由于技术构成与写作程序等方面原因，几乎不使用管弦乐音型化手段，即使偶然出现也发生在较短的时空内。如贝尔格《沃采克》帕萨卡里亚变奏13中由4支长笛、4支单簧管持续3小节的一段音乐，即为以六连音为特点的节奏音型化织体。勋伯格《月光下的皮埃罗》第8首“夜”的后半部分发生在钢琴上的以主导动机上行模进构成的二声部同步反向对位，也是音型化写法的一种体现。

可以说，现代帕萨卡里亚作品中的管弦乐音型化织体形态，是继承与创新的产物，它为这种配器技术注入了新的内容。

2. 音色旋律及表现形态

许多人认为音色是现代音乐中最具活力的革命性因素，“在千姿百态的20世纪音乐实践中，无论不同流派在美学立场上存在多大歧异，它们对音色在结构中的作用寄予莫大重视，对音色微差及

乐队音响多层次多样化的复杂对比关系的执著追求，却是共同的。倘有差异，也仅是程度与手段上的区别而已”。[9]这段话也许使我们得以解读现代帕萨卡里亚作品中呈现的一些新的管弦乐织体表现形态。如“音色旋律”这种勋伯格在1909年的作品《五首管弦乐曲》第3首“湖边夏日之晨”中创立并运用的一种音色变化重于（甚至取代）音高变化的管弦乐新概念、新写法（后来其追随者又将它称为“点描音乐”），第一次使音色在音乐中获得了与音高、时值同样重要的地位，具有了独立的结构意义。

在这种“音色旋律”思维主导下，现代帕萨卡里亚作品中出现了下列几种不同的管弦乐织体表现形式：

其一，初级形态的“音色旋律”织体。即初具“音色旋律”思维特点与形态特征的管弦乐织体。它与瓦格纳等晚期浪漫派作曲家作品织体相应的乐队写法有关。在这些作品中，动机式的主题旋律，通过各种手法予以展开，其调性与纵向横向关系的不稳定性、复杂性迫使音色节奏加快，音色交替更为频繁。再加上前述当时“管弦乐音型化”写法的形成、兴起、发展，更使音色——音响因素的重要性与日俱增。我们看到在威伯恩《帕萨卡里亚》中就有这种初级形态的音色旋律，它常常借助卡农模进手法实现音色的迅速交接转换，而音色已超越于旋律动机之上成为最重要的因素。如这首乐曲的变奏17、18即存在这种情况；有时还以将主题分割加以旋律装饰后交予不同音色呈示的方式出现，如变奏20等。

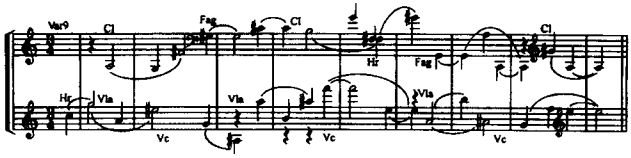
其二，点线结合的“音色旋律”织体。即音色的点状跳跃闪烁与线状延续呈示相结合的管弦乐织体形态。如卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》第三乐章“帕萨卡里亚”变奏13，即采用了这种管弦乐写法（参见原总谱530—536小节）。

在这段音乐中，帕萨卡里亚主题（在短笛、第三单簧管、钢琴高音区）与小提琴、中提琴上的和声化对位声部保持了横向音色的连续性、统一性，从而凸现了对这种古老的固定低音持续复调变奏形

式的巴罗克风格的追求。与此同时，遍布于极其广阔的管弦乐织体空间中的“碎片”状动机（它是由变奏 12 中的六连音分裂而成）跳跃、追逐、变换，形成犹如无数“色斑”闪烁不已的迅即交替的音色旋律运动；而每个瞬间各种音色在纵向上的结合转换，使音色旋律运动更加繁复，扑朔迷离。可以说，异常活跃的音色节奏发挥了动力性、结构性因素的双重作用。这种融传统与创新于一体的点线结合的音色旋律管弦乐织体写法，是现代帕萨卡里亚中存在的一种值得注意的艺术现象。

其三，单纯的音色旋律织体。即完全以不同音色点状跳跃转换而构成的管弦乐织体形态。斯特拉文斯基《七重奏》第三乐章“帕萨卡里亚”固定低音主题初次呈示和变奏 9 采用了这种纯粹的“音色旋律”写法。乐曲开始处，短短 8 小节的主题被拆开先后交给单簧管、大提琴、中提琴、大管等乐器演奏，音色的转换交接达七次之多；乐曲结束处具有再现意义的变奏 9 中，在上述乐器中又加入了圆号，且运用了音色的重复、重叠手法，使“音色旋律”色彩及其变化转换更加丰富（主题构成音依次为 E、B、A、G、♯G、♯C、B、G、♯F、♯G、G、A、♯C、G、A）。

例 4（略谱，原总谱标号 23 处）　　斯特拉文斯基《七重奏》



但应指出的是，斯特拉文斯基作品中这种手法的运用，产生了一种有悖于它的创造者勋伯格的初衷的形式：既是纯粹的音色旋律，又是完整的主题旋律（仅仅以点状陈述而已）。也许我们可以将其视作斯特拉文斯基以音色旋律这种 20 世纪现代管弦乐织体形

态所负载的巴罗克音乐风格韵致的反映吧！

在“音色旋律”思维主导下产生的上述几种不同表现形式虽然在现代帕萨卡里亚作品中仅占有很小的篇幅，但它对这种古老的复调音乐形式的管弦乐织体写法的影响却有着非常深远的意义。主题形态的发展变异、线性对位的广泛运用、纵向不协和和声结构的大量存在等种种因素的综合作用，导致了现代帕萨卡里亚作品中音色旋律的出现；而音色旋律的运用无疑又成为20世纪某些作曲家创作帕萨卡里亚时，在一定时空内努力使其各对位声部个性化和音色分离的有效手段。在这一有着因果关系的问题上，各流派作曲家似乎表现出某种不约而同的一致（本文前面列举的威伯恩、卢托斯拉夫斯基、斯特拉文斯基作品的例子可予以证明），这一点是令人颇感意味深长的。

3. 其它新的配器手法及表现形态

现代帕萨卡里亚作品中还存在其它一些新的配器手法及其表现形态，尽管它们并不具备普遍性，但作为对管弦乐空间的探索和开拓还是具有一定意义的。

如独奏乐器音色的运用，不仅出现在不同编制的室内乐或协奏曲形式的帕萨卡里亚作品中，而且也存在于管弦乐帕萨卡里亚中。威伯恩作品是一个比较突出的例子，在全曲32次变奏中，多次运用弦乐上不同声部、不同谱台、不同演奏法（拉奏、拨奏、琴码上奏等）的不同独奏音色的单独或结合呈示，以产生同类音色通过“色阶”扩大而形成的“色调微差”。贝尔格的作品在这方面同威伯恩如出一辙，而且还将其与弦乐的再分部手法和纵向各声部不同节奏型的复合结构在一起，以寻求同一中的不同。如该曲变奏4中，弦乐分为十部，并在纵向上形成复杂的节奏结合；变奏19的紧接模仿中，小提琴Ⅰ Ⅱ、中提琴均各分为四部，以独奏和第二谱台、第三谱台渐次进入的方式，创造出音色变化极为奥妙的管弦乐音

响(以上分别参见乐曲总谱521—523、611—617小节)。

管弦乐配器室内乐化,是20世纪现代音乐重视对位技术、追求声部横向线条清晰,突出个别乐器独奏音色的必然结果。这一点在现代帕萨卡里亚作品中也得到充分反映。如贝尔格《沃采克》"帕萨卡里亚"中运用了四管编制的大型管弦乐队,但纵观全曲主题与21次变奏的160多小节总谱中,管弦乐队全奏部分不足5小节(在变奏21开始处,总谱638—642小节),且小号、大号等并未加入。管弦乐织体的绝大部分为各声部各类音色的一、二件乐器或部分乐器参加的色彩丰富不断变化的编配组合,散发出表现主义——新维也纳乐派特有的严谨简洁的室内乐配器风范。

一些现代帕萨卡里亚作品对音响紧张度较高的极端音区的使用,使其管弦乐织体空间得到极大扩展,并创造出"变形"的音色——音响。如勋伯格《月光下的皮埃罗》第8首"夜"中,钢琴绝大多数时间徘徊于低音区和极低音区,甚至达到极限音A_2,以营造阴森恐怖的音响气氛,表现乐曲内容;与此同时,这首作品中大提琴在高潮处又进入极高音区a^2,且长达6拍多,尖锐如同裂帛般的音响同样出于表现的目的。拉威尔《钢琴三重奏》中的帕萨卡里亚与此相似:钢琴向两端音区拓展,在高潮处分别达到极高和极低音区(e^4、C_1);小提琴与大提琴则分别在极高音区的e^4和g^2。卢托斯拉夫斯基作品高潮处演奏主题的钢琴竟使用了极限程度的b^4。布里顿作品变奏1中,长笛一直活动在极低音区,但其赋予特色和个性的音响却可以穿透由单簧管与大管组成的对位声部而清晰可辨。可以说,现代帕萨卡里亚作品向各种乐器两端音区的扩展,主要目的在于通过音区的极度分离而造成更为强烈的音色对比和更为突出的声部个性。

现代帕萨卡里亚还存在一些由于色彩性演奏方法以及突出木管乐器音色作用等造成的管弦乐织体新形态、新音响:威伯恩《帕萨卡里亚》经常将几件以独奏形式出现的弦乐器安排不同的演奏

方式，如分别为拨奏、拉奏、琴码上奏等，产生了彼此分离的同类异质音色组合，赋予各声部以更多特性。卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》帕萨卡里亚主题初次呈示直至变奏 9，弦乐音色几乎都处于从属地位，主要以拨弦演奏主题，舍弃了弦乐器最富表现力的歌唱性能和优美柔和的连续性音色。但与此同时，木管乐器组的作用获得扩大加强，以各种木管乐器音色的交接、转换、重叠（复）、交融，和它们演奏的似乎永远出于变化衍展状态的对位声部构成了乐曲的复调持续变奏中最富于活力的部分。该曲结束处第一小提琴以泛音演奏的尾声（即乐曲的引子）更创造出极为特殊的音色——音响效果，给予听众一种典雅、冷峻、清澈、透明的感觉。

三　简短结语

20 世纪帕萨卡里亚管弦乐织体所展示的风格荟萃、技法杂陈、异彩纷呈的丰富形态，在这一篇幅有限的文章里仅能作非常简略概括的分析论述。尽管如此，已使我们深深感慨于现代音乐创作兼容并蓄的多元性和似乎永无止境的探索创新精神；同时也对作曲技法各学科之间发生的前所未有的相互影响、渗透、交融有了更为深刻全面的认识理解。用极为概括的话来说，现代帕萨卡里亚管弦乐织体形态的一切发展变化，也许其根本原因就在于复调思维与和声概念的拓展延伸！

---

①杨立青《管弦乐配器风格的历史演变概述》，连载于《音乐艺术》季刊 1986 年 2、3、4 期；1987 年 1、2、3、4 期。

②“回到巴赫”，是新古典主义等音乐流派提出的口号，在 20 世纪二、三十年代具有广泛深远的影响。

③、④、⑤、⑥请参看注①文第一、二部分。

⑦瓦西连科《交响配器法》（金文达根据苏联莫斯科 1952 年版译，人民音乐出版社 1961 年出版）中译本第一卷 147 页。

⑧参见注⑦书第一章第 9 节“管弦乐的音型化”（该书第一卷 146－172 页）；第七章

"管弦乐的音型化"(第二卷下册 408－513 页)。瓦西连科将管弦乐音型化分为两类:一类是作为有机的加入音乐作品总的织体的一种要素的音型化;一类是作为丰富管弦乐音响的手段的音型化(它仅是一种织体的补充与装饰要素)。本文所讨论的主要是第一类管弦乐音型化。

⑨见注①文第五部分(五 a),载(音乐艺术》1987 年第 2 期。

参考文献:

(1)杨立青《管弦乐配器风格的历史演变概述》。

(2)瓦西连科(交响配器法》。

(3)彼得·斯·汉森《二十世纪音乐概论》(Peter S. Hansen, An Introduction Twentieth Century Music, Allyn and Bacon Inc., Boston, Thild Edition 1980)。

(4)格劳特和帕利斯卡《西方音乐史》(Donald Groutand Claude V. Palisca, History of Western Music),汪启璋、吴佩华、顾连理译,人民音乐出版社 1996 年出版。

(5)海·克·沃尔夫《从晚期浪漫派到现代管弦乐法的发展概述》,杨立青译。原文载德国《音乐生活》;中译文载《近现代音乐研究文集》(中国音乐家协会辽宁分会 1985 年编)。

(6)于润洋《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社,2000 年 1 月版。

原载《中央音乐学院学报》2001 年第 2 期

音集运动
——聚合与离散

赵晓生

一　音集的聚合与离散

音乐，不论时代、风格、技法、系统，均构筑在一定的音高结构基础之上。从无数音高组合方式中抽象出来最具结构代表性的总数为200个结构分子式及223个基本结构方式，称为“基础音集”。

音集的基本结构（“构”STRUCTURE）由“位”（POSITION）、“数”（QUANTITY）、“质”（QUALITY）三要素决定。

“位”指音集。0号位所处的具体音高位置。

“数”指音集所含音的数目。

“质”指音集所含的音程涵量及其所体现的“强度基率”。

同构音集当其基础结构相同时的不同形态（包括转位及倒影、转位），属“同构同体”。任何音集的“倒影”结构皆为其“反音集”。“正”、“反”音集音响结构不同，但内部结构完全相同。凡音集的基础组织结构不同却具有相同结构分子式即音程涵量者（如：“0—1—3—7”与“0—1—4—6”均为“PMNTSD”结构分子式），属“同构异体”。

“异构音集”有“同数”、“异数”之别。凡音数相同但音程内涵不同者，称为“同数异构”。同音集之间音数、音程涵量、结构分子式均

不相同者，称为“异数异构”。

音集的基本结构决定了音集的内质。构同则质同，构异则质异。

同构音集无论同体、异体，其质必同。

异构音集无论同数、异数，其质必异。

“构”(STRUCTURE)有“态”(STATE)、“核”(NUCLEUS)、“相”(PHASE)的变化——“易”(CHANGE)。

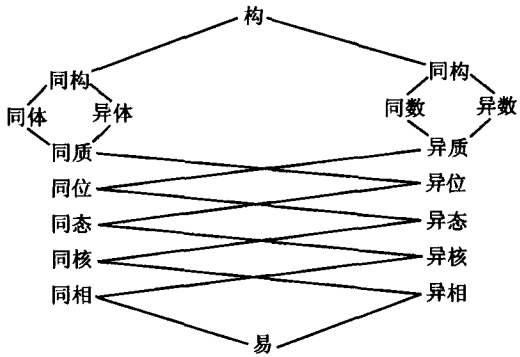
态 STATE：基础音集纵向或横向排列的全部可能性，不同排列方式使音集所包涵的各音程处于不同地位。

核 NUCLEUS：同一音集(母集)中，对其中不同组成部分(子集)的不同强调、不同地位、不同作用，其中最被强调的音程或音程组称为“基础音程(组)”(BASIC INTERVAL(S))。该基础音程(组)为音集之“集核”。音集之“核”，乃在乐曲的全部、部份、乐句、小节、态势中起主导、支持、核心、基础作用的“子集”。

相 PHASE：物理形态相异的状态。如由于音集内各个音之间的时间距、空间距、频率差、波形、振幅等物理参数所引起的时值、音域、音区、音色、强度等相位的变化。

音集的运动有两种基本形态：抽象的聚合与意象的离散。前者表现为“内质”，后者表现为“外化”。上述构、体、数、位乃从活生生的实际音乐中抽象出构成音乐音高关系的基础组织形式，故主要为研究“音集的聚合”。态、核、相则研究抽象的“音集基础结构”如何外化为活生生的实际音乐意象，故主要为研究“音集的离散”。

以“构”为中心，由构、体、数、位、态、核、相诸要素相互之间的同、异，形成了音集的聚合与离散运动总态势。其中“体”仅与“同构”相联系，“数”仅与“异构”相联系，故在六个层面上构成类似 64 卦运行的“音集的聚合与离散运动总脉络图”：



二　构

音高结构的“元元素”共有 8 个：

1. 无声(S—SILENCE)。
2. 同度(U—UNISON)。
3. 纯音程(P—PERFECT)。
4. 大三度(M—MAJORTHIRD)。
5. 小三度(N—MINORTHIRD)。
6. 三全音(T—TRITONE)。
7. 大二度(S—MAJOR SECOND)。
8. 小二度(D—MINOR SECOND)。

“无声”与“有声”是音乐构成的两个最基础范畴。“无声”即静止、休止、寂静，是与“有声”相对应的另一重要音乐形态。无声为阴，有声为阳。阴阳相交，乃生万乐。

从“同度”至“小二度”的次序排列乃依据各音程在泛音列中出现次序之先后及其位置之比率所决定的不同紧张度。各音程按其由和谐至不和谐程度的逐步增加，排列为 UPMNTSD。

由于音程的倒转及音集的各种倒转并不改变其结构之基本性质，故把全部音集形态以相同结构分子式相合并的原则，得出以音

集的音程内涵总量表示之基础音集分子式 200 个。另有“同构异体”的“同位素”音集 23 个，总共有基础音集 223 个。凡两音集组之间音数之和为 12 者称为“对应音集组”。凡对应音集组中“类号”相同者（如“3—6”与“9—6”“5—17”与“7—17”等等）称为“对应音集”。

各对应音集具有如下特征：

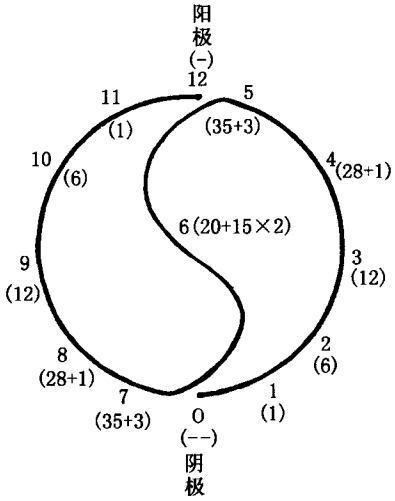
1. 互补相涵。对应音集不但二者相加可构成完整的 12 音结构（互为补体），而且其音数少的音集（小集），其基础结构必定包涵在音数多的音集（大集）之内。如“5—17”的基础构成“0—1—2—5—7”必定既与其对应音集“7—17”的基础构成“0—1—2—3—5—7—8”形成补体，又包含在其对应音集之内。这一规律称为“对应音集涵补律”。

2. 六音自补。凡六音音集均自补。其中 20 个无同构异体音集者皆自补。另有 15 个有同构异体音集者亦互补。换句话说，用任何方式将 12 个音分成相等的两半（6×2），其音程内涵总量（分子式）必相同。这一规律称为“六音音集补体同构律”。

3. 对应音集内循环同比。音集内若有相同音程或音程组重复出现称为“音集内循环”。音集的转位及倒影、转位的全部可能性称为音集变形量。音集内循环度（C）与音集变形量（V）成反比。如：C＝0（无循环）则 V＝2Q（变形量为音数 2 倍）。若 C＝1（一次循环）则 V＝Q（变形量与音数相等）。若 C＝2（二次循环）则 $V=\frac{Q}{2}$（变形量为音数 $\frac{1}{2}$）。若 C＝3（三次循环）则 $V=\frac{Q}{3}$（变形量为音数 $\frac{1}{3}$）。若 C＝Q（循环次数与音数相等），则 $V=\frac{Q}{Q}=1$。凡对应音集，其内循环度与变形量必定同比。如：“5—12”（No. 58）号音集，其音数为 5，变形量也是 5，二者为 5∶5，说明音集内为一次循环（C＝1，V＝Q）。其对应音集“7—12”（No. 128）同样 7∶7，说明 C＝1，V＝Q。

又如,“4—21”(No. 40)号音集,音数 4,变形量 2,二者为 4∶2,说明内循环二次($C=2, V=\frac{Q}{2}$。)其对应音集“8—21”(No. 173),其音数 8 与变形量 4 之比同为 2∶1。这一规律称为“对应音集内循环度与音数一变形量同比律”(公式为 q∶v+Q∶V)。

以上规律的存在,使音高结构组织中 223 个基础音集结构科学地组织在一个高度对称、高度和谐、高度统一、高度严密的组织网络——“音集结构太极图”中。这充分体现出音乐宇宙内部的秩序、组织、平衡。



各对应音集组之间各自所包含的基础音集数相等。它们分别为:

0/12 音音集组:各 1 个(阴极/阳极)。

1/11 音音集组:各 1 个(“1”同样为“空集”)。

2/10 音音集组:各 6 个(6 种基础音程或缺少一个相对应的基础音程)。

3/9 音音集组:各 12 个。

4/8 音音集组：各 28 个。另各有 1 个“同构异体”音集。

5/7 音音集组：各 35 个，另各有 3 个“同构异体”音集。

6 音音集组：共 35 个基础音集，另有 15 个“同构异体”音集。

前 6 组对应音集组既补又涵，相互对应。唯 6 音音集同构自补，故列在“中线”。

三　音集元素周期表

“音集元素周期表”将全部 200 个音集分子式按其强度基率大小排列（其计算方法参见《太极作曲系统》P. 149—154）。“序号”以音程涵量强度基率为序。凡音程涵量强度基率相同者依据所含音程总量中紧强度更大的音程数居多者列后。同度音程（U）在计算中省略。

“类号”为同音数音程组中该音集的位置。凡对应音集组中类号相同者互为“对应音集”。

“变形量”为该音集的转位及倒影转位之变形总量。

“A. F”表示法为艾伦·福特“集合表”中所采用之表示方法。列此项为便于熟悉艾伦·福特集合表的读者对照使用此表。

“音集分子式”反映了该音集所含之音程内涵总量。

“基础音集构成”挑选各种同类音集变形态中离。0 号位排列最密集之一种作为代表列出。

各对应音数组的分子式之间有着巧妙的相互关系。每个对应音数组有着不同于其他对应音数组的“分子基数”。凡小音集的分子式加上“分子基数”即可得大音集的分子式。反之，大分子式减去“分子基数”即得小音集的分子式。

“分子基数”的规律表现为：

1. 三全音（T）依据对应音数组的音数多少而相应增减。

2. 其余各音程均为各对应音数之差，并为三全音数目之 2 倍。

对应音集的大音集与小音集之间的“音程内涵差”即“分子基

数”分别为：

0/12 音音集组：$P^{12}M^{12}N^{12}T^{12}S^{12}D^{12}$

1/11 音音集组：$P^{10}M^{10}N^{10}T^{10}S^{10}D^{10}$

2/10 音音集组：$P^{8}M^{8}N^{8}T^{4}S^{8}D^{8}$

3/9 音音集组：$P^{6}M^{6}N^{6}T^{3}S^{6}D^{6}$

4/8 音音集组：$P^{4}M^{4}N^{4}T^{2}S^{4}D^{4}$

5/7 音音集组：$P^{2}M^{2}N^{2}TS^{2}D^{2}$

6　音音集组：$P^{0}M^{0}N^{0}T^{0}S^{0}D^{0}$

各对应音集组之间，大音集音程内涵分子式为同类号小音集（即对应音集）音程内涵分子式与分子基数之和。

例：No. 78，5—30，$P^{2}M\ N\ T\ S^{2}D^{3}$

5/7 组分子基数 $+P^{2}M^{2}N^{2}T\ S^{2}D^{2}$

No. 147，7—30　$P^{4}M^{3}N^{3}T^{2}S^{4}D^{5}$

No. 39，4—20，　$P\quad N^{2}\quad S^{2}D$

4/8 组分子基数　$+P^{4}M^{4}N^{4}T^{2}S^{4}D^{4}$

No. 172，8—20　$P^{5}M^{4}N^{6}T^{2}S^{6}D^{5}$

在任何音数的音集中，“强度基率”最大的总是该音数的密集型音块集合。

在各音数组音集中，“强度基率”最小的分别为：

2 音音集；No. 2，0—5，P（纯音程）

3 音音集：No. 7，0—3—7，PMN（正三和弦）

4 音音集：No. 18，0—3—5—8，$P^{2}MN^{2}S$（宫角徵羽）

5 音音集：No. 41，0—2—4—7—9，$P^{4}MN^{2}S^{3}$（五声音阶）

6 音音集：No. 76，0—2—4—5—7—9，$P^{5}M^{2}N^{3}S^{4}D$（自然六声）

7 音音集：No. 114，0—1—3—5—6—8—10，$P^{6}M^{3}N^{4}TS^{5}D^{2}$（自然七声音阶）

8 音音集：No. 152，0—1—2—4—5—7—9—10，$P^{6}M^{5}N^{6}T^{2}S^{5}D^{4}$（在自然七声音阶中增加“闰”）

上述各音集是中西传统音乐语汇中最普遍使用的。这一现象十分值得注意。这说明了人类音乐思维由简单到繁复、由和谐至紧张的发展轨迹。

作为各种语汇的典型音集，反映了时代与风格的差异。我们可从发现它们各自围绕着某一个“中心音集”运动：

“宫商角徵羽”五声调式——No. 41，5—1

全音阶——No. 97，6——16

中古七声调式、大调式、“雅乐、清乐、燕乐”七声调式——No. 114，7—1

和声小调——No. 119，7—4

旋律小调——No. 184，9—4

12 音序列技术——No. 200，12—1

“音集的聚合与离散运动”则将音乐的内在音高结构建筑在全部 223 个基础音集的相互对比、转换、变易、运动的基础上，因此具有无比广阔博大的活动天地。

四　态

音集的音程内涵中不同的横向及纵向音程排列状态称为“态”(STATE)。

音集中态的变化可能性的总量称为“变态量”(t)。纵向排列及横向排列的变态量相同。变态总量为该音集的变形量(V)除以音数(Q)后再乘以音数的自然数加乘之积(n!)：

$$T=\frac{V}{Q}(n!)$$

在各类音集组中，存在着数量不同的循环等级的音集。其变形量与音数之比亦各不相同。故在每个音集组中排除由各类循环音集而形成的变形量减少之后，得出全部 223 个基本集合的变态总量为：547，248，146。这一天文数字——伍亿肆仟柒佰贰拾肆万捌

仟壹佰肆拾陆——基础音集的变态总量，为我们显示了一个广阔的大宇宙。

音集的横向态与纵向态形态相同，数目亦相同。所谓“纵横同构”，即指音集在横向与纵向构态变化的一致性。

横向态包括单线态、复线态、平行态、分叉态等。纵向态包括同时态、错时态、斜形态、分离态等。

五　核

态的变化的重要性在于通过对音集内部不同音程或音程组的强调，使相同的音集出现不同的效果。

这一在大音集内被特别强调的音程或音程组称为“集核”，即音集之核心成份，简称“核”(NUCLEUS)。

集核相当于“原子核”，其余音程相当于围绕原子核旋转的“电子”。集核可能是一个单音或单个音程，亦可能是几个音程的集合体，犹如原子核变可进一步分解为中子反中子、质子反质子一般。

集核对音集在态的变化中起着至关重要的作用。核的改变决定了同一音集在色彩上千变万化之可能。

在构成乐曲的诸集中起核心作用之集为“核集”。

六　相

音集表层形态相异的状态称为“相”(PHASE)。

相位由音区、音间距、时间距、响度、音色等参数所决定。上述参数虽改变同一音集不同的音响效果，却并不改变音集的基本结构及态势。这一“音场作用”诸要素之变化(参见《太极作曲系统 P. 195—206)亦称为“相”。

由于“相”涉及范围广，各参数间错综复杂，在判断构及态的相位时，宜集中在音间距、时间距和音区这三项具有音乐构成性意义的参数上。其他如音色、响度等因素更具表现功能，而非音乐内部

结构所决定。

音间距包括密集相、离散相、均衡相、非均衡相等。

时间距包括同时相、历时相、混合相等。

音区包括极高相、高相、次高相、中高相、中相、中低相、低相、极低相、混合相等。

在音集的聚合与离散运动中，倘若音集之间在表态上显现出上述三方面的一致性即处于同一相位者，则称为“同相”。处于不同相位者，则称为“异相”。

态、核、相的无穷尽变化与组合，构成外化的“象”，即音乐作品最后呈现在听众面前的意象形态。故熟识它们的变化奥秘对作曲家来说具有决定性意义。

七　易

音集在上述构、体、数、位、态、核、相诸要素之间的聚合、离散运动即为“易”——运动(MOTION)、变化(CHANGE)。

音乐的运动离不开音集之不易、简易、变易。

“不易”为音集状态之间持续的稳定的延性的相易关系。

“简易”为音集状态之间表相的数量的外性的相易关系。

“变易”为音集状态之间构造的本质的内性的相易关系。

由构、体、数、位、态、核、相之间的相同及相异形成交错复杂的运动态势。在完全相同与完全不同(全同一全异)之间，存在着 64 个变化程度之大小、强弱、远近逐步变易的逻辑关系网络。

Ⅰ、同构类

1. 同体同位同态同核同相

2. 同体同位同态同核异相

3. 同体同位同态异核同相

4. 同体同位同态异核异相

5. 同体同位异态同核同相

6. 同体同位异态同核异相
7. 同体同位异态异核同相
8. 同体同位异态异核异相

9. 同体异位同态同核同相
10. 同体异位同态同核异相
11. 同体异位同态异核同相
12. 同体异位同态异核异相
13. 同体异位异态同核同相
14. 同体异位异态同核异相
15. 同体异位异态异核同相
16. 同体异位异态异核异相

17. 异体同位同态同核同相
18. 异体同位同态同核异相
19. 异体同位同态异核同相
20. 异体同位同态异核异相
21. 异体同位异态同核同相
22. 异体同位异态同核异相
23. 异体同位异态异核同相
24. 异体同位异态异核异相

25. 异体异位同态同核同相
26. 异体异位同态同核异相
27. 异体异位同态异核同相
28. 异体异位同态异核异相
29. 异体异位异态同核同相
30. 异体异位异态同核异相

31. 异体异位异态异核同相
32. 异体异位异态异核异相

Ⅱ、异构类

33. 同数同位同态同核同相
34. 同数同位同态同核异相
35. 同数同位同态异核同相
36. 同数同位同态异核异相
37. 同数同位异态同核同相
38. 同数同位异态同核异相
39. 同数同位异态异核同相
40. 同数同位异态异核异梢

41. 同数异位同态同核同相
42. 同数异位同态同核异相
43. 同数异位同态异核同相
44. 同数异位同态异核异相
45. 同数异位异态同核同相
46. 同数异位异态同核异相
47. 同数异位异态异核同相
48. 同数异位异态异核异相

49. 异数同位同态同核同相
50. 异数同位同态同核异相
51. 异数同位同态异核同相
52. 异数同位同态异核异相
53. 异数同位异态同核同相
54. 异数同位异态同核异相
55. 异数同位异态异核同相

56. 异数同位异位异核异相

57. 异数异位同态同核同相
58. 异数异位同态同核异相
59. 异数异位同态异核同相
60. 异数异位同态异核异相
61. 异数异位异态同核同相
62. 异数异位异态同核异相
63. 异数异位异态异核同相
64. 异数异位异态异核异相

如上 64 变易方式显示了音集的聚合与离散运动的变易规律，显示音集之间由“全同”至“全异”的变易量逐步增加过程。No. 1—32 为同构音集之间变量增加的规律；No. 33—64 为异构音集之间变量增加之规律。其中，No. 1—16 为“同构同体”音集之间的变量；No. 17—32 为“同构异体”音集之间的变量。N. 33—48 为“同数异构”音集之间的变量；N. 49—64 为“异数异构”音集之间的变量。

由此可见，在音高组织、运动的各参数中，同则为聚合，异则为离散。聚合与离散的综合构成音乐运动大千世界的基础。

八　表

音集元素周期表

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F 表示法	强度基率
0	0-1						0
1	1-1	U	1	1	0-0		1
2	2-1	P	2	2	0-5	000010	1.5
3	2-2	M	2	2	0-4	000100	2.5
4	2-3	N	2	2	0-3	001000	3.0
5	2-4	T	2	1	0-6	000001	3.5
6	2-5	S	2	2	0-2	010000	4.0

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
7	3-1	PMN	3	6	0-3-7	001110	4.66
8	3-2	P^2S	3	3	0-2-7	010020	4.66
9	3-3	M^3	3	1	0-4-8	000300	5.0
10	2-6	D	2	2	0-1	100000	5.5
11	3-4	PNS	3	6	0-2-5	011010	5.66
12	3-5	N^2T	3	3	0-3-6	002001	6.33
13	3-6	PMD	3	6	0-1-5	100110	6.33
14	3-7	MTS	3	6	0-2-6	010101	6.66
15	3-8	MS^2	3	3	0-2-4	020100	7.0
16	3-9	PTD	3	3	0-1-6	100011	7.0
17	3-10	MND	3	6	0-1-4	101100	7.33
18	4-1	P^2MN^2S	4	4	0-3-5-8	012120	7.75
19	4-2	P^3NS^2	4	4	0-2-5-7	021030	7.75
20	4-3	P^2MNS^2	4	8	0-2-4-7	021120	8.25
21	4-4	P^2M^2ND	4	4	0-1 5 8	101220	8.25
22	3-11	NSD	3	6	0-1-3	111000	8.33
23	4-5	PMN^2TS	4	8	0-2-5-8	012111	8.75
24	4-6	PM^3ND	4	8	0-1-4-8	010310	8.75
25	4-7	PM^2N^2D	4	4	0-1-4-9	102210	9.00
26	4-8	P^2MNSD	4	8	0-2-3-7	111120	9.00
27	4-9	P^2MTSD	4	8	0-1-5-7	110121	9.25
28	4-10	N^4T^2	4	1	0-3-6-9	004002	9.50
29	4-11	M^3TS^2	4	4	0-2-4-8	020301	9.50
30	4-12	PMN^2TD	4	8	0-1-4-7	102111	9.50
31	4-13	$M^2T^2S^2$	4	2	0-2-6-8	020202	10.00
32	4-14	PMNTSD	4	8	0-1-3-7	111111	10.00
					0-1-4-6		
33	4-15	P^2MTD^2	4	4	0-1-5-6	200121	10.00
34	3-12	SD^2	3	3	0-1-2	210000	10.00
35	4-16	M^2TS^3	4	4	0-2-4-6	030201	10.25
36	4-17	PN^2TSD	4	8	0-1-3-6	112011	10.25
37	4-18	$PMNS^2D$	4	8	0-1-3-5	121110	10.25
38	4-19	PM^2ND^2	4	4	0-1-4-5	201210	10.25

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
39	4-20	PN^2S^2D	4	4	0-2-3-5	122010	10.50
40	4-21	$P^2T^2D^2$	4	2	0-1-6-7	200022	10.50
41	5-1	$P^4MN^2S^3$	5	5	0-2-4-7-9	032140	10.60
42	4-22	MN^2TSD	4	8	0-2-3-6	112101	10.75
43	4-23	P^2TSD^2	4	4	0-1-2-7	210021	10.75
44	4-24	$PMNSD^2$	4	8	0-1-2-5	211110	11.00
45	4-25	$PMTSD^2$	4	8	0-1-2-6	210111	11.25
46	5-2	$P^3M^2N^2S^2D$	5	10	0-1-3-5-8	122230	11.60
47	4-26	MN^2SD^2	4	4	0-1-3-4	212100	11.75
48	5-3	$P^2M^2N^2TS^3$	5	5	0-2-4-6-9	032221	11.80
49	5-4	$P^2M^2N^3TSD$	5	10	0-1-4-6-9	113221	12.00
50	5-5	$P^3MN^2TS^2D$	5	10	0-1-3-6-8	122131	12.00
51	5-6	$P^2M^4N^2D^2$	5	10	0-1-4-5-8	202420	12.00
52	5-7	$P^2M^3NTS^2D$	5	10	0-1-4-6-8	121321	12.20
53	5-8	$P^3MN^2S^4D$	5	10	0-2-3-5-7	132130	12.20
54	4-27	MNS^2D^2	4	8	0-1-2-4	221100	12.25
55	5-9	$P^2M^3N^2TD^2$	5	5	0-1-4-7-8	202321	12.40
56	5-10	$P^3M^2NTSD^2$	5	10	0-1-3-7-8	211231	12.40
57	5-11	$P^2MN^3TS^2D$	5	10	0-2-3-5-8	123121	12.60
58	5-12	$P^2M^4N^2SD^2$	5	5	0-1-2-5-9	212320	12.60
					0-1-3-4-8		
59	5-13	$PM^3N^2TS^2D$	5	10	0-1-3-5-9	122311	12.80
60	5-14	$P^2M^2NTS^4D$	5	10	0-1-3-5-7	131221	12.80
61	5-15	PMN^4T^2SD	5	10	0-1-3-6-9	114112	13.00
62	5-16	$P^2M^2N^2TSD^2$	5	10	0-1-4-5-7	212221	13.00
					0-1-2-5-8		
63	5-17	$P^3MNTS^2D^2$	5	10	0-1-2-5-7	221131	13.00
64	5-18	$M^4T^2S^4$	5	5	0-2-4-6-8	040402	13.20
65	5-19	$PM^2N^2T^2S^2D$	5	10	0-1-3-7-9	122212	13.20
66	5-20	$P^2M^2N^2S^2D^2$	5	10	0-2-3-4-7	222220	13.20
67	5-21	$P^2MN^2T^2SD^2$	5	10	0-1-3-6-7	212122	13.40
68	5-22	$PM^2N^3TSD^2$	5	10	0-1-3-4-7	213211	13.60
69	5-23	$P^2MN^2TS^2D^2$	5	10	0-1-2-4-7	222121	13.60

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
					0-1-3-5-6		
70	5-24	$P^2M^2T^2S^2D^2$	5	5	0-1-2-6-8	220222	13.60
71	4-28	NS^2D^3	4	4	0-1-2-3	321000	13.75
72	5-25	$PM^3NTS^2D^2$	5	10	0-1-2-4-8	221311	13.80
73	5-26	$P^3MT^2SD^3$	5	10	0-1-2-6-7	310132	13.80
74	5-27	$P^2M^2NTSD^3$	5	10	0-1-2-5-6	311221	14.00
75	5-28	$PMN^3TS^2D^2$	5	10	0-1-3-4-6	223111	14.20
76	6-1	$P^5M^2N^3S^1D$	6	6	0-2-4-5-7-9	143250	14.30
77	5-29	$PM^2NTS^3D^2$	5	10	0-1-2-4-6	231211	14.40
78	5-30	$P^2MNTS^2D^3$	5	10	0-1-2-3-7	321121	14.60
79	5-31	$PM^2N^2S^2D^3$	5	10	0-1-2-4-5	322210	14.80
80	6 2	$P^4M^2N^3TS^4D$	6	6	0-2-3-5-7-9	143241	15.00
81	5-32	$M^2N^2TS^3D^2$	5	10	0-2-3-4-6	232201	15.00
82	6-3	$P^3M^6N^3D^3$	6	2	0-1-4-5-8-9	303630	15.00
83	5-33	$PMN^2TS^2D^3$	5	10	0-1-2-3-6	322111	15.20
84	6-4	$P^3M^4N^3TS^2D^2$	6	12	0-1-3-5-8-9	223431	15.30
85	6-5	$P^4M^3N^2TS^3D^2$	6	12	0-1-2-5-7-9	232341	15.30
					0-1-3-5-7-8		
86	5-34	$PMN^2S^3D^3$	5	10	0-1-2-3-5	322110	15.40
87	6-6	$P^4M^2N^3TS^3D^2$	6	12	0-1-2-4-7-9	233241	15.50
					0-1-3-5-6-8		
88	6-7	$P^2M^4N^2T^2S^4D$	6	12	0-1-3-5-7-9	142422	15.83
89	6-8	$P^2M^2N^4T^2S^2D^2$	6	12	0-1-3-6-8-9	224232	15.83
					0-1-4-6-7-9		
90	6-9	$P^3M^3N^3TS^3D^2$	6	12	0-1-2-4-6-9	233331	15.83
					0-1-3-4-6-8		
91	6-10	$P^3M^4N^3TSD^3$	6	12	0-1-2-5-6-9	313431	15.83
					0-1-3-4-7-8		
92	6-11	$P^3M^4N^3S^2D^3$	6	12	0-1-3-4-5-8	323430	16.00
93	6-12	$P^2M^3N^4T^2S^2D^2$	6	12	0-1-3-4-7-9	224322	16.16
					0-1-3-5-6-9		
94	6-13	$P^3M^4N^2TS^2D^2$	6	12	0-1-4-5-6-8	322431	16.16
95	6-14	$P^4M^2N^2T^2S^2D^4$	6	12	0-1-2-5-7-8	322242	16.16

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
96	6-15	$P^2M^2N^5T^2S^2D^2$	6	12	0-1-3-4-6-9	225222	1 6.30
97	6-6	$M^6T^3S^6$	6	1	0-2-4-6-8-10	060603	16.50
98	6-17	$P^2M^2N^4T^3S^2D^2$	6	12	0-1-3-6-7-9	224223	16.50
99	6-18	$P^3M^3N^2T^2S^2D^3$	6	12	0-1-2-5-6-8	322332	16.50
					0-1-2-4-7-8		
100	6-19	$P^2M^2N^4T^2S^3D^2$	6	12	0-2-3-4-6-9	234222	16.60
					0-2-3-5-6-8		
101	6-20	$P^2M^4NT^2S^4D^2$	6	12	0-1-2-4-6-8	241422	16.60
102	6-21	$P^2M^4N^3TS^2D^3$	6	12	0-1-2-4-5-8	323421	16.60
103	6-22	$P^3M^2N^3TS^3D^3$	6	12	0-1-2-3-5-8	333231	16.83
					0-1-2-4-5-7		
104	6-23	$P^3M^2N^2T^2S^3D^3$	6	12	0-1-2-3-6-8	332232	17.00
					0-1-2-4-6-?		
105	6-24	$P^3M^2N^3S^1D^3$	6	12	0-2-3-4-5-7	343230	17.00
106	6-25	$P^4M^2NT^2S^2D^4$	6	12	0-1-2-3-7-8	421242	17.00
					0-1-2-5-6-7		
107	5-35	$MN^2S^3D^4$	5	5	0-1-2-3-4	432100	17.00
108	6-26	$P^2M^2N^4T^2S^2D^3$	6	12	0-1-3-4-6-7	324222	17.16
					0-1-2-3-6-9		
109	6-27	$PM^4N^2T^2S^1D^2$	6	12	0-2-3-4-6-8	242412	17.16
110	6-28	$P^2M^4N^3TS^3D^3$	6	12	0-2-3-4-5-8	333321	17.16
					0-1-3-4-5-7		
111	6-29	$P^3M^2N^2TS^4D^3$	6	12	0-1-2-3-5-7	342231	17.16
112	6-30	$P^4M^2T^3S^2D^4$	6	3	0-1-2-6-7-8	420243	17.16
113	6-31	$P^3M^2N^2T^2S^2D^4$	6	12	0-1-2-3-6-7	422232	17.50
114	7-1	$P^6M^3N^1TS^5D^2$	7	7	0-1-3-5-6-8-10	254361	18.00
115	6-32	$P^2M^3N^2TS^3D^4$	6	12	0-1-2-3-4-8	432321	18.00
					0-1-2-4-5-6		
116	6-33	$P^2M^2N^3TS^3D^4$	6	12	0-1-2-3-4-7	433221	18.16
					0-1-2-3-5-6		
117	7-2	$P^5M^4N^4TS^1D^3$	7	14	0-1-2-4-5-7-9	344451	18.714
118	7-3	$P^4M^4N^4T^2S^5D^2$	7	7	0-1-3-4-6-8-10	254442	18.857
119	7-4	$P^4M^4N^5T^2S^3D^3$	7	14	0-1-3-4-6-8-9	335442	19.00

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
120	7-5	$P^5M^3N^4T^2S^4D^3$	7	14	0-1-2-4-6-7-9	344352	19.00
121	7-6	$P^4M^6N^4TS^2D^4$	7	14	0-1-2-4-5-8-9	424641	19.00
122	6-34	$PM^2N^3TS^4D^4$	6	12	0-1-2-3-4-6	443211	19.00
123	7-7	$P^4M^5N^3T^2S^4D^3$	7	14	0-1-2-4-6-8-9	343542	19.143
124	7-8	$P^5M^3N^4TS^5D^3$	7	14	0-2-3-4-5-7-9	354351	19.143
125	7-9	$P^4M^5N^4T^2S^2D^4$	7	7	0-1-2-5-6-8-9	424542	19.286
126	7-10	$P^5M^4N^3T^2S^3D^4$	7	14	0-1-2-4-7-8-9	433452	19.286
127	7-11	$P^4M^3N^5T^2S^4D^3$	7	14	0-2-3-4-6-7-9	345342	19.429
128	7-12	$P^4M^5N^4TS^3D^4$	7	7	0-1-2-4-5-6-9	434541	19.429
					0-1-3-4-5-7-8		
129	7-13	$P^3M^5N^4T^2S^4D^3$	7	14	0-1-3-4-5-7-9	344532	19.572
130	7-14	$P^4M^4N^3T^2S^5D^4$	7	14	0-1-2-3-5-7-9	353442	19.572
131	6-35	$PM^2N^3S^4D^5$	6	6	0-1-2-3-4-5	543210	19.60
132	7-15	$P^3M^3N^6T^3S^3D^3$	7	14	0-1-3-4-6-7-9	336333	19.715
133	7-16	$P^4M^4N^4T^2S^3D^4$	7	14	0-1-2-3-5-8-9	434442	19.715
					0-1-2-4-5-7-9		
134	7-17	$P^5M^3N^3T^2S^4D^4$	7	14	0-1-2-3-5-7-8	443352	19.715
135	7-18	$P^2M^6N^2T^3S^6D^2$	7	7	0-1-2-4-6-8-10	262623	19.858
136	7-19	$P^3M^4N^4T^3S^4D^3$	7	14	0-1-3-5-6-7-9	344433	19.858
137	7-20	$P^4M^4N^4TS^4D^4$	7	14	0-2-3-4-5-7-8	444441	19.858
138	7-21	$P^4M^3N^4T^3S^3D^4$	7	14	0-1-2-3-6-7-9	434343	20.00
139	7-22	$P^3M^4N^5T^2S^3D^4$	7	14	0-1-2-3-5-6-9	435432	20.14
140	7-23	$P^4M^3N^4T^2S^4D^4$	7	14	0-1-2-3-4-7-9	444342	20.143
					0-1-2-3-5-6-8		
141	7-24	$P^4M^4N^2T^3S^4D^4$	7	7	0-1-2-4-6-7-8	442443	20.143
142	7-25	$P^3M^5N^3T^2S^4D^4$	7	14	0-1-2-4-5-6-8	443532	20.286
143	7-26	$P^3M^3N^2T^3S^3D^5$	7	14	0-1-2-3-6-7-8	532352	20.286
144	7-27	$P^4M^4N^3T^2S^3D^5$	7	14	0-1-2-3-4-7-8	533442	20.429
145	7-28	$P^3M^3N^5T^2S^4D^4$	7	14	0-1-2-3-4-6-9	445332	20.572
146	7-29	$P^3M^4N^3T^2S^5D^4$	7	14	0-1-7-3-4-6-8	453432	20.715
147	7-30	$P^4M^3N^3T^2S^4D^5$	7	14	0-1-2-3-5-6-7	543342	20.857
148	7-31	$P^3M^4N^4TS^4D^5$	7	14	0-1-2-3-4-5-8	544431	21.00
149	7-32	$P^2M^4N^4T^2S^5D^4$	7	14	0-2-3-4-5-6-8	454422	21.143

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
150	7-33	$P^3M^3N^4T^2S^1D^5$	7	14	0-1-2-3-4-6-7	544332	21.286
151	7-34	$P^3M^3N^4TS^5D^5$	7	14	0-1-2-3-4-5-7	554331	21.429
152	8-1	$P^6M^5N^5T^2S^5D^4$	8	8	0-1-2-4-5-7-9-10	456562	22.125
153	8-2	$P^7M^4N^5T^2S^6D^4$	8	8	0-1-2-3-5-7-8-10	465472	22.125
154	8-3	$P^6M^5N^5T^2S^6D^4$	8	16	0-1-2-3-5-6-8-10	465562	22.375
155	8-4	$P^6M^6N^5T^2S^4D^5$	8	8	0-1-2-4-5-? -8-9	545662	22.375
156	7-35	$P^2M^3N^4TS^5D^6$	7	7	0-1-2-3-4-5-6	654321	22.572
157	8-5	$P^5M^5N^6T^3S^5D^4$	8	16	0-1-2-4-5-7-8-10	456553	22.625
158	8-6	$P^5M^7N^5T^2S^4D^5$	8	16	0-1-2-4-5-6-8-9	545752	22.625
159	8-7	$P^5M^6N^6T^2S^4D^5$	8	8	0-1-3-4-5-6-8-9	546652	22.75
160	8-8	$P^6M^5N^5T^2S^5D^5$	8	16	0-1-2-3-5-6-7-10	555562	22.75
161	8-9	$P^8M^5N^4T^3S^5D^5$	8	16	0-1-2-3-5-7-8-9	554563	22.875
162	8-10	$P^4M^4N^8T^4S^4D^4$	8	2	0-1-3-4-6-7-9-10	448444	23.00
163	8-11	$P^4M^7N^4T^3S^6D^4$	8	8	0-1-2-4-5-6-8-10	464743	23.00
164	8-12	$P^3M^5N^6T^3S^4D^5$	8	16	0-1-2-3-6-7-9-10	546553	23.00
165	8-13	$P^4M^6N^4T^4S^6D^4$	8	4	0-1-2-4-6-7-8-10	464644	23.25
166	8-14	$P^5M^5N^5T^3S^5D^5$	8	16	0-1-2-3-5-6-7-9	555553	23.25
					0-1-2-3-4-6-8-9		
167	8-15	$P^6M^5N^4T^2S^4D^6$	8	8	0-1-2-3-4-7-8-9	644563	23.25
168	8-16	$P^4M^6N^4T^3S^7D^4$	8	8	0-1-2-3-4-6-8-10	474643	23.375
169	8-17	$P^5M^4N^6T^3S^5D^5$	8	16	0-1-2-3-4-6-7-9	556453	23.375
170	8-18	$P^5M^5N^5T^2S^6D^5$	8	16	0-1-2-3-4-5-7-9	565552	23.375
171	8-19	$P^5M^6N^5T^2S^4D^6$	8	8	0-1-2-3-4-5-8-9	645652	23.375
172	8-20	$P^5M^4N^6T^2S^6D^5$	8	8	0-2-3-4-5-6-7-9	566452	23.50
173	8-21	$P^6M^4N^4T^4S^4D^6$	8	4	0-1-2-3-6-? -8-9	644464	23.50
174	8-22	$P^4M^5N^6T^3S^5D^5$	8	16	0-1-3-4-5-6-7-9	556543	23.625
175	8-23	$P^6M^4N^4T^3S^5D^6$	8	8	0-1-2-3-5-6-7-8	654463	23.625
176	8-24	$P^5M^5N^5T^2S^5D^6$	8	16	0-1-2-3-4-5-7-8	655552	23.75
177	8-25	$P^5M^5N^4T^3S^5D^6$	8	16	0-1-2-3-4-6-7-8	654553	23.875
178	8-26	$P^4M^5N^6T^2S^5D^6$	8	8	0-1-2-3-4-5-6-9	656542	24.125
179	8-27	$P^4M^5N^5T^2S^6D^6$	8	16	0-1-2-3-4-5-6-8	665542	24.375
180	8-28	$P^4M^4N^5T^2S^6D^7$	8	8	0-1-2-3-4-5-6-7	765442	25.125
181	9-1	$P^7M^7N^7T^3S^6D^6$	9	18	0-1-2-3-5-6-7-9-10	667773	25.80

序号	类号	音集分子式	音数	变形量	基础音集构成	A、F表示法	强度基率
182	9-2	$P^8M^9N^6T^3S^7D^6$	9	9	0-1-2-3-5-6-7-8-10	676683	25.80
183	9-3	$P^6M^9N^6T^5S^6D^5$	9	3	0-1-2-4-5-6-8-9-10	666963	26.00
184	9-4	$P^7M^8N^7T^5S^7D^6$	9	18	0-1-2-3-4-5-7-8-10	677673	26.22
185	9-5	$P^6M^9N^6T^4S^6D^6$	9	9	0-1-2-3-4-6-7-9-10	668664	26.44
186	9-6	$P^7M^7N^6T^5S^6D^7$	9	18	0-1-2-3-4-5-? -8-9	766773	26.44
187	9-7	$P^6M^7N^6T^4S^7D^6$	9	18	0-1-2-3-4-6-7-8-10	676764	26.55
188	9-8	$P^6M^7N^6T^4S^8D^5$	9	9	0-1-2-3-4-5-6-8-10	686763	26.66
189	9-9	$P^7M^6N^6T^4S^6D^7$	9	9	0-1-2-3-4-6-? -8-9	766674	26.66
190	9-10	$P^6M^7N^7T^5S^6D^7$	9	18	0-1-2-3-4-5-6-8-9	767763	26.77
191	9-11	$P^7M^6N^7T^5S^7D^7$	9	18	0-1-2-3-4-5-6-7-9	777663	27.11
192	9-12	$P^6M^6N^6T^4S^7D^8$	9	9	0-1-2-3-4-5-6-7-8	876663	27.66
193	10-1	$P^9M^8N^6T^4S^8D^8$	10	10	0-1-2-3-4-5-7-8-9-10	888894	29.50
194	10-2	$P^8M^9N^6T^4S^8D^8$	10	10	0-1-2-3-4-5-6-8-9-10	888984	29.70
195	10-3	$P^8M^8N^9T^4S^8D^8$	10	10	0-1-2-3-4-5-6-7-9-10	889884	29.80
196	10-4	$P^8M^8N^8T^5S^8D^8$	10	5	0-1-2-3-4-6-7-8-9-10	888885	29.90
197	10-5	$P^8M^8N^8T^4S^9D^8$	10	10	0-1-2-3-4-5-6-7-8-10	898884	30.00
198	10-6	$P^8M^8N^8T^4S^8D^9$	10	10	0-1-2-3-4-5-6-7-8-9	988884	30.30
199	11-1	$P^{11}M^{11}N^{10}T^5S^{10}D^{10}$	11	11	0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10		33.18
200	12-1	$P^{12}M^{12}N^{12}T^6S^{12}D^{12}$	12	121	0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11		36.50

原载《音乐艺术》1997 年第 1 期

试论即兴音乐创作

——《依心集》的联想与解读

张　巍

赵晓生先生近来又腾出手完成了他的钢琴曲新作共十一篇，分别名为《琴韵》、《西湖八景》、《滤》、《斯蒂文—霍金的宇宙景象》、《阿炳随想》、《啸雪》、《“62343314”》、《空谷回响》、《虞山古风》、《黑白子》、《钟鼓》，收录在新近由河南电子音像出版社出版的《赵晓生钢琴作品 CD 专辑》之中，同时在这张专辑中还收录了他在 1976 年完成的《冀北笛音》、《苗岭笙舞》以及 1987 年创作并获国际大奖的《太极》。从早期的《冀北笛音》到最后这曲《钟鼓》似乎是三类性质完全不同的钢琴音乐，正如作者所言，“第一类是根据民间乐器的传统乐曲改编的，如《冀北笛音》和《苗岭笙舞》；第二类是按 1987 年时创制的“太极作曲系统”严格制作的，如《太极》；第三类《依心集》则是专为此碟录制的“一次性演奏”的 11 首即兴音乐，”充分展示了作者三个不同年代的创作乐境——民音情俗之编写、音音在理之控制、一曲千面之即兴——以及从理性向人性回归的心路历程。

显然，《依心集》11 首即兴创作的音乐最值得玩味。这不只是因为每首作品的题材有着在“即兴”这一表象下所隐藏的深刻的含义，(也许有许多人会认为即兴音乐本身的题材也是即兴的，这点

本身就值得讨论)。更重要的是因为“即兴”这一特殊的创作形式本身在音乐创作中所引发的各种问题,诸如形式与内容,经验与理智,即兴创作/演奏与文本创作/演奏。符号与传播,创作也听赏,乃至音乐语汇的组织、结构力的作用等等。无论是对“即兴”创作作为一种创作现象的宏观研究,还是对即兴创作/演奏过程本身的微观研究,抑或是域内外在不同的文化背景下对这一现象的各种介绍都已具规模,然而由于研究者角色和操作范式的不同,使得音乐的“即兴”创作现象仍有许多值得谈的东西,诸如对其创作过程和创作结果的认知与评价等方面。作为由著名作曲家赵晓生教授即兴创作的音乐所引发的思考,本文只是一些有待继续讨论的思想碎片,笔者尤其认为,继续将音乐的“即兴”创作现象作为一个话题,既有实践的意义,也不乏学理的可能。

一

“即兴”音乐古已有之,无中外之分别,无地域之差异。音乐史始于即兴创作,这是任何一种音乐起源观都不争的事实。以西方词源学的观点来考察,“即兴”在拉丁语中为“improvisus”,其本意为“不可预知的,突然的,没有准备的”意思。在有量记谱法出现之前,即兴创作一度是早期的欧洲音乐创作的主流形式。经文歌的旋律就是即兴将一个调式的旋律语汇重新组合、修饰或扩展而成;中古时期的奥尔加农、笛斯康都等也是以即兴创作的方式在经文歌的上方叠加一个或几个不同音程的声部来构成;16 世纪之后,在乐器上的即兴演奏已经是当时的一种时髦,人们常常以一个数字低音或一个固定低音为基础进行各种各样的变奏。作曲家的即兴创作是他们最重要的一种能力,面对听众或受听众的要求即兴创作一首作品并不是什么难事,巴赫便是此道高手,他在世时的显赫声名与他超凡的即兴创作能力不无关系。随着音乐理论和记谱法的完善,人们转向注重演奏时的精确性和创作时的规则性,音乐语言

组织技巧的日益丰富和组织原则的日趋逻辑化使作曲家能更有效地控制自己的情感宣泄而把作曲作为一种“案头工作”来进行操作。把音乐写在乐谱上的文本创作成了创作形式的主体乃至真正意义上的“作曲”。即兴创作被逐渐忽略，在音乐史上应有的地位被削弱，但作为一种音乐创作形式，它仍然若隐若现地伴随着文本创作走过了漫漫历史长河。西方音乐史上许多伟大的名字都与即兴创作有着密切的联系，莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特、弗朗克、布鲁克纳等都是精于即兴的大师。直至20世纪，即兴创作又以一种新的理念成为当今音乐创作不可忽视的一股潮流。美国作曲家凯奇不仅热衷即兴创作，而且还接受了东方禅宗哲学的影响，更为激进地扩展了古典即兴创作的内涵，形成了对当代音乐产生广泛影响的偶然音乐流派。的确，作为一种哲学命题，还有什么比他的《4分33秒》走得更远呢？

或许是文化观使然，与西方音乐相比，即兴音乐创作在中国音乐史的发展中占有更为重要的地位。我们不能不重视这样一种现象，在漫长的中国音乐发展道路中，见诸于乐谱的音乐与实际存在过的音乐相比，只不过是沧海一粟。如果更多地从文化的角度去观察我国音乐理论的发展，我们或许会得出更为深刻的结论，即中国古代的音乐理论思想更多是从形而上的层面来观察音乐，注重研究音乐的外部关系，常常从哲学、政治、伦理出发来论述音乐，强调音乐与政治的关系，强调音乐的社会功能和音乐对社会的教化作用，而较少从形而下的层面上深入音乐的内部，古人所关心的不是音乐自身的规律——音乐语言的特征、音乐语言的组合方式和技巧、音乐语言的组合逻辑和原则等，这为音乐即兴创作的自由发展提供了一个广阔的空间，使即兴创作在我国的音乐发展中得以延续和繁衍，成为我国音乐发展的一种必然现象。黄翔鹏先生在1988年9月举行的“中国音乐观摩与研讨会”上所作的《保持传统，发挥传统》的学术报告中说：“传统音乐绝非仅是乐谱上的那些

东西，没有学到民间艺人即兴性艺术创造这个本事，就没有学到民族音乐的精髓。”在他的另外一篇论文《论中国古代音乐的传承关系——音乐史论之一》和音乐论集《传统是一条河流》中也不止一次地提到“即兴”。他认为，“古代音乐的传承规律中最重要的一个特征就是口传心授，流动的活力在于不可凝固的即兴性，流运的过程既是保存的过程也是一个渐变发展的过程”，“传统音乐是在即兴性、流动、变化中得以青春不朽的”，“传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性，流动发展的可能，以难以察觉的方式缓慢变化着。是它的活力所在，这就是‘移步不换形’的真谛。”这无疑道出了我国几千年音乐文化传承的真谛。在这里，我想着重谈谈赵晓生先生以即兴创作为原则的钢琴曲集《依心集》(CD《中国钢琴家专辑》，河南电子音像出版社，1999 年)。

二

来看看《依心集》。

“音者有魂，乐者依心。音由心出，是为至乐。”“身依心操，情随意至。通圣达道，琴人一体。”我想，这是作者将这些即兴音乐取名为《依心集》的原因。这里，“依心”二字道出了即兴创作中最富于人性的一面——“自由自在的活动”。

这也是即兴创作有别于文本创作的本质所在。

我们不能否认的是，在某种意义上，文本创作的主流化是人类文化的一种进步，它以符号为最基本的传播载体，以一种非常迅速、清晰而直接的方式传播着文化、艺术乃至人的思想感情，而不是“以一种难以察觉的方式”(这显然与当今高速发展的社会相背离)。然而，这种进步也带来了损失。对创作者而言。他情感中最真实的一面随着创作过程的延续而逐渐衰减，作曲家首先会受到某种触动从而激发他的创作欲望。然后他会在头脑中构思(诸如他

会考虑采用何种风格、什么样的结构、何种音高的组织方式、甚至是编制或其它的……等等),接下去他将构思好的作品记成乐谱,再下去他将乐谱交给演奏者演奏成为音响,最后在一种特定的场合下传递给听赏者——终于完成了艺术创造的全过程,音乐作品以一种合理的方式存在了。这时,作曲家内心往往会有这样的独白:结果怎么会是这样?

结果的确就是这样。也许结果中也不乏存在作曲家在构思时想都没有想到的精彩之处,然而结果还是背离了作曲家的初衷。他最初的创作欲望也许是他最真实、最富于个性和人性的一面,但从他构思那一刻起,他就受到了一种"控制",诸如多年的专业教育积累所形成的习惯的控制、技巧熟练程度的控制、记谱法无法详尽其意的控制,这是主观的。客观上,他还受到演奏家二度创他的控制——这是作曲家根本无法摆脱的一个过程。所谓"忠实于原著"的演奏只不过是一种相对而言的理想境界,演奏家们也有自己的思想和个性,他同样有表达自己思想的权利,实际上,在相当广泛的一种情况下,乐谱成了当今演奏家和指挥家们发挥的蓝本。作曲家只好听天由命了。

而从听赏者的角度来考虑文本创作所引发的相关问题时也会遇到同样无奈的情况。本来音乐的听赏是一种审美活动,听赏者决不是消极与被动的,而是一个积极参与和能动的过程。一个人听赏不是为了感受物之存在,而是以娱心、满足审美欲求为目的,他应该是最大限度地投身到音乐之中,沉浸在音乐之中,处在精神自由的境界中,但无形的控制对他同样存在。当他走进音乐厅时,他就会受到各种各样的暗示(也许这些暗示就是一种文化传播),诸如这个作曲家如何如何,这部作品反映了什么样的内容,采用了什么样的技术,乐队绝对一流,等等……。当他坐在座位上开始听音乐时,暗示开始起作用,此外听赏者自己的听赏经验和文化背景也在其潜意识中发挥"最大的"作用,他早已完全适应了这样一种形式,

他或许会舒舒服服地听下去，至于作曲家想说些什么已经不重要了。我们不能去过分要求我们的听众，因为音乐会式的艺术作品一统天下，人们只能从这种音乐的角度来进行音乐的听赏。

对于作曲家、演奏家和听赏者来说，这局面的确尴尬，只不过随着时间的推移，大家都变得麻木而最终成了一种习惯。作曲家最初人性的一面无法完整地传达给听赏者，听赏者无法接受人性的启迪，演奏家左右为难。20 世纪的作曲家们敏锐地感觉到了这一点。显然，20 世纪音乐的流派纷呈以及即兴创作的复兴不能不说是艺术家们一种人性的自觉。

需要说明的是，我绝没有否定文本创作之意，恰恰是文本创作的繁荣才形成了我们今天文化的繁荣。只不过是当我听到《依心集》中的音乐时，一个学问人的好奇心被勾引起来，想看看繁荣的背后还藏着点什么，这也是人性使然。

马克思曾说过，“自由自在的活动就是人类的特性，其运动发展是一个从必然王国向自由王国的过程。”这句话无疑说明了这样一个道理，人类活动的根本目的就是实现人类的自由王国。正是由于“自由自在的活动”这一“人类的特性”，促使人们进一步对对他从客观世界和主体世界中所发现的、有利、有益、有助于自身生存活动的形式形态，予以自由地掌握、运用和发扬，这必然就引起人的“自由的愉悦”。聆听赵晓生的《依心集》，我们无处不能感受到作者那种“自由的愉悦”，就像他在这张 CD 唱片的出版后记中所写到的，“……录音当日，临琴而坐，顿觉心中乐潮汹涌，指下情波翻滚，乐由心出，舟行大川，一路畅快，了无凝滞；发乎本性，发乎天真，成于无思，成于自然。真可谓：有乐无音，是曲非作，恣意汪洋，得精神之大自在大自由乎！”

三

也许，作曲家们应该更新观念，文本创作并非是唯一的创作形

式，即兴创作与文本创作本来就是人类思维传递方式的两个不同的面，感性的与理性的，二者缺一不可。既然即兴创作早已存在，我们何不心平气和去对待这一客观现象。然而，作曲家们常常无法跳出学院式的框框，难以把持一种心平气和而又宽容的态度，因为文本创作这一形式对于创作和创作的教育来说实在是太重要了，重要到了我们已开始淡忘我们人性中的某些东西，重要到了音乐没有文本就无法传播我们的思想感情，就无法培植相应的土壤，就无法作为文化的一部分被记录在案，就无法拥有更多的习艺者和听赏者，至于其中所存在的尴尬问题——诸如我们在前面所谈到的——可以忽略不计。

恰巧即兴创作在一定程度是以一种极为自然的方式避免了这样的一些尴尬局面。正如弗兰德在他的《论音乐的即兴创作——一种发展史的和心理学的研究》中所指出的，“凡是即兴创作/演奏，都极为鲜明地表现出积极地与音乐打交道。”因而，即兴创作者无须像文本作曲家那样忧心重重，对音乐的音响结果无从把握，也无须像文本演奏家那样无所适从，左右于忠实于文本还是发挥个人个性的二难之间。即兴创作即是作曲家又是演奏家，或反过来说，即兴创作者既不是作曲家也不是演奏家，他是一位特殊的艺术家，在他创作时必须有伙伴、有观众，他没有第二次，他不能“涂改”，他必须第一次就要能成功，一次就能抓住观众，“每首音乐均只有其一次性生命过程之存在，随即消失于茫茫无限时空之中，不留痕迹，不留踪影”（见赵晓生专辑之《后记》）；即兴创作是一种自我的表现过程，他同时创作和演奏他的音乐，其丰富的艺术思想内容包含在这种艺术活动的全过程之中。他直接面对观众表达而不必担心有人会背离他的的原意，此时，作品的创作也是直接的演奏过程，他自由自在地占有音乐语言，他完全代表他自己通过乐器来表达思想和感情，他既是作者又有作者的主宰。

即兴创作者同时作为一个演奏家，他所用的乐器完全和他结

合在一起，就像是他身体自然的延伸，因此可以表达他感情上最细致的变化，可以表达他心灵在特定时间、特定场合的特定状态。琴奏出他之所想，他借琴表达他之所思，人性通过琴得以表达，琴通过表达人性而被赋予了人性，——所谓“琴人合一”。

即兴创作者在奏出第一个音的那一瞬间，他们就真正进入了思想的自由王国。他的身心所采取的是一种积极的态度，他们自然而然地把自己放入一种精神高度兴奋的心灵娱乐状态之中，让人性在自由王国中展翅飞翔；他们在一种忘我的境界中充分地体验着人性的自由所带来的快感而不去顾忌周围的环境的影响；他们常常会在音乐的行进中遇到各种各样的困难，旋律的、和声的，他们常常会“迷路”，甚至会碰错那些本不应该出现的“错音”，但他们会抓住随时出现的“错音”，变“无理”为“有理”，并以此为新的出发点而继续进行下去，使音乐在新长出的枝蔓上呈现出勃勃生机，机智地克服所有埋伏在音乐行进路上的各种各样困难，使他们感受到创造所带来的愉快，使他们在“自我”与“非我”之中感受心灵的碰撞。

同时，在即兴创作的表层之下，创作的技巧被人性的激情所掩盖，成为一种表象符号下的潜在力量。事实上，即兴创作的背后一定存在着有组织的、某些特别的准则和规范，即遵循了某种已确定的音乐的法则，在音乐的表象下，即兴者下意识地传递着这种法则，听赏者也下意识地认同这种法则，从而形成了音乐存在方式上的默契。

四

即兴创作的“题材或内容”显然是一个无法回避的问题，人们或许会认为即兴创作由于其固有的特性会导致其创作的过程与内容太过随意，缺乏思想的深度。对这一问题的讨论也许能进一步帮助我们透过即兴这一形式的表象去认识其本质。

音乐是人创造的，它存在于人的主体意识之中，是人的主体意向的外化，而人的主体意向的形成则来源于人对客观事物和自然环境的感受，我们称之为生活的体验或感情的体验。它作为人的思想的一部分积淀在人的脑海的深处，成为所要表达的内容的基本参照。而对于作曲家来说，这些体验是一种创造性的积累，将会成为他创造的源泉。当体验积累到了一定的时候，就会形成一股情感上的强大的内聚力，这股内聚力会不停地膨胀直到它以音响的形式外化出来。因此，从本质上来看，作曲家的创作行为是自身感情的一种骚动和他对环境——无论是世俗的、地理的还是文化的——种种反映，所以，作曲家创作音乐时，不可能不使音乐赋予一定的内容，不可能使音乐成为一系列毫无意义的音响的机械结合，他总是力图要表现些什么，总是要把自己思想中的、心目中的某些想法和感受以音乐的方式传递给他人。他或许是为了描绘某种美妙的景色，或许是为了叙述某一重大事件，或许是为了表达某种思想感情，或许是为了阐述和印证某个观点，或许什么都不是，只是为了做一个音乐游戏以娱乐身心。这样的例子俯拾即是，贝多芬在与命运抗争的过程中所得到的生命的体验促使他创作《命运交响曲》；柏辽兹因刻骨铭心的爱情体验而完成《幻想交响曲》；肖邦在民族斗争激情的感召下产生了《革命练习曲》；德彪西有感于大自然美妙与无穷变化描绘出《大海》；亨德米特沉溺于音高组合的奇妙方式创作《调性的游戏》，凡此种种，不胜枚举。

即兴创作也同样具有这些特点，其过程也同在文本创作中一样，创作技巧不仅在潜意识中起着重要的作用，而且在实际音乐音响的组织上也是如此。显然，在才华横溢、技巧娴熟的即兴创作者手里，音响对其情感内容和情感体验的表达会更加准确，内心听觉意向外化为音响的过程往往更为迅速和得心应手。反之则反。另外，从严格的意义上来讲，音乐作品的存在大致要经过生活体验、构思、记谱、演奏和听赏（也有人认为听赏不存在于这个过程之内，

这里我们不作进一步的讨论)。这样几个环节,作为音乐创作的一种特殊现象,即兴创作显然浓缩了这些环节,或者说是缩短了从生活体验到听赏的距离,是人的主体情感意向外化的"加速度"运动形式。

既然如此,我们就决不能说即兴创作单纯只是一种本能的艺术创造冲动,决不能把即兴与一种"不负责任的"随意等同起来。其创作内容本身,不仅是作者情感长期孕育的结果,同样也反映了创作者深厚的文化背景、思想积淀以及精巧的技术构思,展现出创作者深刻的情感体验和思想的火花以及民族文化思想之精神对人的深度影响。它不是一种简单的艺术情怀的渲泄,而是一种创作思想和创作理念的思辨的张扬。

五

如果我们听听音乐,我们就知道这些都在《依心集》中得到了充分的印证。作者曾谈到:"此集子中'琴韵'以下 11 首乐曲,皆 1999 年 5 月 12 日午后所奏。但其音乐在心中却存活久矣。'孕期'长则十载,短则数月,日思夜虑,却不曾留下片叶谱符。"由此可见,以即兴形式创作的《依心集》有着一点都没有即兴意味的漫长的孕育过程。此外,在音响的组织上,作者也并非随意而为:"在《依心集》中的每一首作品产生之前,我对音乐的结构、音高、节奏以及它们相互的对比关系都有几种构想。它们实际上处于一种技术的控制之中。总的来说,结构相对固定,音高的出现相对随机,其它一些音乐要素则随时处于变化,某些音的出现可能是'无理的',然而,及时把握这个所谓'无理的'音,使它成为一个新的'种子',孕育着新的发展,它就变成'有理的'。这就是我所追求的即兴,——严密理念控制与高度精神自由完美和谐统一下的人性之复归。"可见其音响内容的产生是作者思辨的创作技巧和严肃的艺术品味的反映。

“日之所思，夜之所想”，音乐自然就随心所出，即兴就成了情感随心的最好的载体。如果我们进一步做一个简单的统计分类工作，我们还可以从《依心集》的 11 首即兴乐曲中看出创作者对题材和内容选择的偏爱以及创作者对人性本真的追求和审美的价值的一贯性趋向。这里，与古琴和景致这一题材相关的有“琴韵”、“空谷回响”、“虞山古风”、“西湖八景”、“啸雪”共五首，每一首曲子的音响都给人以意味深长的想象，每一首曲子就像一面镜子，从中折射出中国古代文化和现实之情景对作者深刻的影响。神形、物我、虚实，求神似、重意境、贵空灵，感受于自然，震撼于社会，在他的这些音乐中表述得是如此明白，使我们不仅体悟出作者对社会现实生活的关注，而且还能真切地感受到作者心灵的声音和他精神的“大自在”与思想的“大智慧”；此外，反映生命变化之哲理与音乐演进与变化之过程的有“滤”、“斯蒂文—霍金的宇宙景象”、“62343314”和“黑白子”，在这些音乐中，作者信手拈来，挥洒自如，或用电话号码、或采辑中西音乐之著名片段、或取材于生活中的几枚棋子，以神来之手赋予它们以深刻的哲理含义，让音响在运动的过程中去揭示自然、生命与文化的演化，去雕琢生活的趣意，使听者在音响的奇妙变化中产生无限的遐想；“阿炳随想”则是作者对盲人阿炳这位民间音乐即兴大师的感叹与遥祭，感其与社会之抗争，叹其人生之凄凉，音响中一个个沉重的问号，揭示了作者对社会与人生的心灵体验；而“钟鼓”作为这个集子的压卷之作，以宏亮的金钟之声象征自然与生命的伟大辉煌。

作为一位听者，我们不能不被作者在一瞬间所赋予的音乐的灵性所感动，不能不为作者深刻的思想和准确传递这些思想给他人的不凡身手所叹服。举重若轻、收放自然，厚涂薄抹、挥洒流动，得心应手、心意自如，从自由流露中倾吐心声，从随意潇洒中渲泄情怀，音响与思想交相辉映，显现出万千气象。我们怎能不为这样的音乐所震撼。

说到这里，我不禁为生活在一个发达的社会里感到庆幸。现代工业文明在破坏我们的生存环境的同时也在改善我们的生活方式，它使我们拥有了录音机，“留”下了《依心集》(尽管它已经成为“复制品”)，使我们原本无法感受而只能想象的美妙音响能够凝结在时空的某个点上，使我们能时光倒流，重温这些“只存在一次生命之过程”的音乐，在没有视觉障碍的状态下去听，去感受，去想象，去解读作曲家的心灵。

参考文献：

1. [美]Paul Griffiths:Modern Music ——The avant garde since 1945(London,1981)

2. 黄翔鹏《传统是一条河流》,人民音乐出版社,1990 年版。

3. 赵晓生《中国钢琴家专辑——后记》,河南电子音像出版社,1999 年版。

4. 赵晓生《钢琴演奏之道》(修订本),世界图书出版公司,1999 年版。

5. 赵晓生《人与琴》,《音乐爱好者》1991 年第 4 期。

6. 汪申中《论音乐作品的存在方式》,《中国音乐学》1996 年第 4 期。

7. [苏]A. 巴塔什夫《音乐的即兴现象》,《音乐学术信息》1987 年第 5 期,戴明瑜译。

8. 费邓洪《音乐艺术存在的方式》,《中国音乐学》1996 年第 4 期。

9. 罗小平《作曲者的心理动态》,《音乐研究》1989 年第 4 期。

原载《音乐艺术》2000 年第 1 期

计算机音乐思维研究

陶　辛

20世纪90年代初期，中国作家群中的一个热门话题是“换笔”——以计算机与文字处理软件来代替传统的书写笔来进行写作。90年代中期，随着Encore和Finale等五线谱记谱软件的传入，许多作曲家也开始换笔。及至目前，绝大部分文学作家早已完成换笔工程。而作曲家（尤其是以写作传统管弦乐和现代音乐为主的作曲家）中顽固地坚守铅笔、谱纸、橡皮和直尺这“四大件”的至今仍大有人在。

计算机对于作家的写作除了减轻肌肉疲劳增加产量提高出版效率减少人为差错外，还看不出对其文学艺术风格有多大的影响。随着互联网的普及，网络文学开始兴盛。这也引起了许多人的质疑：网络文学是一种独立的文学体裁吗？她的风格、美学和思维特征究竟是什么？尽管有的学者提出了“网话”概念，但对于正处于发展过程中的网络文学而言，要回答这些问题似乎还为时过早。

如果说“计算机文学”这一概念还尚未完全确立的话，“计算机音乐”则已成为一个广为人们所接受的概念了。在任何一个网络搜索引擎中打入“计算机音乐”、“电脑音乐”或“computer music”，看看搜索到的网站和网页的数量，就能证明此言不谬。

然而，语言概念的被接受并不意味着人们对这一概念的内涵与外延已经取得共识。

人们对计算机音乐这一概念的接受，在很大程度上是将计算机在音乐领域中的各种应用（比如将上述以记谱软件来代替铅笔和谱纸）都当作了“计算机音乐”。

计算机在音乐领域中的应用已有近 50 年的历史。2000 年出版的《格罗夫音乐与音乐家词典Ⅱ》中的《计算机与音乐》(Computers and music)条目分别对计算机在音乐创作、音乐理论与音乐分析、音乐史学研究、民族音乐学研究、音乐出版、音乐教育和音乐心理学研究等领域的应用情况作了详细的论述。

“计算机音乐”指的是在音乐的创作与制作过程中运用计算机技术。包括音乐材料的获取，音乐本体的各个参数的设定和构建，音乐放送和传播等。

从技术手段上看，计算机音乐是以电子微处理器为核心工具，以数字——模拟、模拟——数字转换技术和计算机的数字处理技术为基础的音乐。

计算机音乐与所谓的“电子音乐”(electronic music)和“电声音乐”(electro-acousticmusic)的关系也很复杂。通常，计算机音乐被视为是电子或电声音乐中的一个支系。然而，在当今的电子音乐领域中，很少有不使用微处理器和数字技术的。那些仍以磁带剪辑和电压控制方式来发声的“模拟式”电子音乐反而成了“另类”（参见《格罗夫音乐与音乐家词典Ⅱ》中的《电声音乐》条目）。

尽管如此，音乐家在创作计算机音乐时，在计算机技术应用的层次上还是有着很大的差异的。判定一部音乐作品的“计算机化”的程度的主要标准是计算机自身的工具特性对作品的创作方式、创作过程和形态语言的影响程度。

狭义上的计算机音乐特指那种以由计算机的数据演算处理功能所提供的数据作为音乐的音响材料以及音乐中的主要参数的来

源的音乐类型。

到目前为止,学术界的普遍共识是:计算机音乐只是一种工具的利用,而非一种音乐风格。对于包罗甚广而又尚处于发展初期的计算机音乐而言,这一判断无疑是正确的。但不可否认的是,音乐家在运用计算机这一特殊工具来制造音乐时,已经运用了并还在继续发展着许多与传统音乐不尽相同甚至截然相反的观念、概念和手法。

本文不企图(也无力)对计算机音乐所涉及的所有方面作详尽的叙述,仅拟对这一领域中笔者所知的成果和知识从原理层面作一整合,并从工具技术思维、音乐本体形态思维和美学思维原则等几个角度来进行概括,以便为下一步的研究提供一个框图和大纲。在内容材料上,既涉及历史的回顾,现状的描述,也有对其未来的发展趋势的一些推测。

计算机音乐思维的历史渊源

计算机音乐思维涉及两个方面的影响:计算机自身的工具特性和作曲家的音乐观念。值得注意的是,计算机音乐中的许多思维特征的形成并非仅自计算机开始应用于音乐中才产生的,而是远在计算机出现之前便已萌生并已被广泛接受了。因而,追述计算机音乐的"史前史"中的一些有重要意义的现象、观念和思维,能使我们对计算机音乐思维的渊源和发展有更清晰的认识。

1. 声音的记录和放大

艾迪生发明的留声机使人类实现了记录声音的梦想。

对瞬间即逝的声音的捕捉和固定不仅为音乐的传播提供了极大的便利,也使得人们以声音为材料,对其进行处理、编辑和艺术创造成为可能。

早期的留声机只能记录音量较大的声音。随着电磁话筒的发

明，声音记录的精度有了新的飞越。

电磁话筒的使用最初是在唱片录音中开始的，到了20世纪30年代，又与功率放大器和扬声器一起被用于歌厅歌手的演唱中，并由此发展出一种称为“低吟”(crooning)的流行歌曲演唱风格。

经放大后的声音所具有的新的表现特质引起了人们进一步探索的兴趣。许多原先由于音量太弱而难以用于音乐中的声响材料成为音乐表现的重要元素。声音经过放大后，隐含于其内部的许多不易为人们所察觉的细节便纤毫毕现，为人们展现出一个新的音响天地。

电磁话筒除了用于录音，还与放大器和扬声器(音箱)共同使用。扬声器最初只是为了使音乐演出能适应较为嘈杂或开阔的演出环境，只是对声音在音量上的“扩大”。但另一方面，扬声器也是一种音源，对扬声器摆放位置的调整是对音源的空间位置的刻意布局。尽管在古典音乐时期作曲家已经注意到音源的空间位置的表现性(如柏辽兹在《幻想交响曲》第三乐章中将双簧管置于幕后)，但只有扬声器获得广泛使用后，多路复合音源的空间位置布局——声场才成为音乐实现过程中的一个具有独立表现意义的要素。1958年瓦列兹的《电子音诗》在布鲁塞尔首演时，动用了425个扩音喇叭。

2. 音乐中所使用的音响材料的扩展

在传统观念中，音乐是乐音的艺术。就其物理特性而言，乐音是指区别于噪音的有固定的振动频率的声音，而实际上，音乐中的乐音是特指经由文化和习俗所认可的乐器所发出的声音以及歌唱状态的人声。

尽管在古今中外的音乐文化中一直存在着非固定振动频率的声音(如许多打击乐器的声音、还有嘶哑的人声和乐器发声时的磨

擦噪音)，但对音乐须由乐音构成的观念提出正式挑战的，是在20世纪初意大利的“未来主义”运动中。

“古代的生活是寂静的。在19世纪随着机器的发明，噪声诞生了”。未来主义者主张以新的音响材料——噪音来表现工业时代的现实生活。并指出噪音本身也是一个变化无穷的王国，需要艺术家去开拓其表现力。他们具体提出了6种噪音材料的分类，甚至制造了一些噪音乐器(intonarumori)。

未来主义者多为画家和诗人，他们提出的这种“噪音主义”(Bruitism)观念在当时被视为疯子的狂言，并没有产生任何影响和有价值的成果。

1924年，法国作曲家奥涅格(Honegger)发表了《太平洋231》(Pacific 231)，用传统管弦乐队的音响来描摹火车的启动、加速和停车的全过程。另一位出生于法国的美籍作曲家瓦列兹(Varese)则自称是“节奏、共鸣和音色的工程师”，终身致力于以音色作为音乐表现的主要手段的探索，他热衷于在传统乐器(尤其是打击乐器)上开拓新的音响，还在音乐中使用汽笛和当时刚发明不久的电声乐器“瑟列鸣”(后文详述)。“音乐是音响的艺术”这一观念正是在瓦列兹的创作中得以首次确立。

瓦列兹的创作体现了以音响本身而非传统的主题或动机作为音乐的呈现和发展的基本素材的可能性。但他所使用的“音响”多数还是由传统意义上的“乐器”所发出的。二次大战后，随着磁带录音技术的成熟，在法国出现了一种以自然界和现实生活中的各种音响为基本材料，通过录音机来采集，再以拼接、叠合、循环、变速、逆放等编辑手段来对这些材料进行处理，最后将成品记录在磁带上的“音乐”形式，称为“具体音乐”(Musique concrete)。至此、未来主义和瓦列兹的理想和观念获得了完全的实现。

由于磁带录音机所提供的编辑手法仍是线性的，因而“具体音乐”的作曲家对音响素材的处理方式在思维上并未超出文艺复兴

时期的复调音乐中已经奠定的基本手法(模仿、移位、扩张和紧缩、逆行和倒影、固定音型等),但由于所使用的材料的不同,所呈现出来的“音乐”也就与传统意义上的音乐大相径庭了。

3. 电声乐器与电子音乐

传统乐器一般是由演奏者以身体的动作和气息来直接操控或通过某种机械装置(如键盘和阀键等)来操控发声元件,使之发生振动并引起空气的振动来发出声音。管风琴有时虽需辅以额外的人力、水力乃至电力(鼓风机)来为其提供气源,但其发声部件的工作原理与其他的管乐器并无本质上的区别,故依然属于传统乐器。

艾迪生发明的电话实现了电、声转换。1895 年,美国科学家卡希尔(Thaddeus Cahill)开始试验以具有电压变化的电脉冲信号来驱动发声元件,开创了以电一声转换技术为基础的电声乐器的先河。尽管由于缺乏相应的电声放大设备,试验并没有获得完全成功,但卡希尔的构想与现代的电压模拟式合成器在原理上已经没有什么本质上的不同了。

进入 20 世纪 20 年代,模块化的电声元件(如正弦波和锯齿波发生器)以及相应的过滤、放大电路相继出现,电声乐器的设计和功能日臻完善。各种型号的电声乐器相继上市,开始进入商业应用阶段。

广义上的电声乐器中除了上述这种直接以电脉冲信号来发声的乐器外,还有一些将传统乐器与电子放大和电子波形处理技术相结合的品种。一般称为电扩声乐器。如民谣和爵士乐中常用的空箱电吉它。

电声乐器在操控方式上模仿传统乐器。最常见的是通过键盘来演奏,也有采用弦乐器(吉它、提琴)和管乐器的操作界面的。值得注意的是有一种称为“瑟列鸣”(Theremin)的乐器,其操作方式与众不同。演奏者以双手在一根直立状和一根环状的天线感应器

(分别控制音高和音量)附近移动,感应器能感应出演奏者的手与天线之间的距离的变化,并将其转换为电子信号,用来控制乐器发出高强弱不同的声音。这种操作界面(operational interface)的原理是通过电子手段将物体运动轨迹的物理参数转换为音乐参数。操作者(演奏者)与其操作对象(乐器)之间的关系似乎不如传统乐器演奏方式那么直接贴近,发出的指令必需通过中介机构的翻译和转达,可能会产生延时和错码(取决于中介机构的技术精度),但这种方式毕竟为音乐参数的输入提供了新的途径,并在此后获得了新的发展。

电声乐器首先在通俗音乐领域获得广泛的应用,这也使得大众对电声乐器的特殊音色有了充分的了解和接受。如著名的哈蒙德电风琴(Hammond organ)在爵士乐中得到广泛的应用,几乎成了爵士乐中的标准乐器,并作为一种"常规"乐器而被列入"通用MIDI"(General MIDI)的标准音色序列中(第17号)。电声乐器也引起了"严肃"音乐领域的关注。如考威尔、瓦列兹、梅西安、亨德米特乃至后来的施托克豪森等著名作曲家都为当时的电声乐器创作过作品。

时至今日,电声乐器并未因其"陈旧、落伍"的发声方式而被历史遗忘,相反,早期电声乐器(现通称为"模拟式硬件")的音色如今获得了"经典"的意义。许多计算机时代的音乐家仍非常迷恋于其丰满扎实的音色,并热衷于用各种复杂的数字技术来复现这种声音。

电声乐器所提供的毕竟只是供演奏使用的"乐器",除了发声原理外,与常规乐器并没有更本质上的区别。然而,电发声所提供的奇特音响及其变化的可能性引起了当代作曲家作进一步探索的兴趣。到了二次大战结束后的文化复苏期,德国的科隆就开始发展一种新概念的电子音乐。

这种音乐的基本特征是:以电子振荡器作为最基本的发声元

件，籍此制造出一些较为简单的基本波形（通常是最简单的没有任何泛音的正弦波），再将多个简单波形进行复合调制，并通过各种滤波器、放大器对其进行加工处理，最后将结果记录在录音磁带上。

从广义上说，上一节讲到的“具体音乐”也属于电子音乐之列。但为了区别起见，人们把这种音乐称为“纯电子音乐”。

电子音乐的制作设备是由具有不同功能的模块单元共同完成的。主要有：发声模块（各种能产生各种波形的振荡器、噪声发声器等）、处理模块（滤波器、效果器、限压器等）、剪辑混音模块和录音模块。各个模块以组件的方式组合起来，以完成不同的工作。

纯电子音乐的制作是“从起点做起”，制作过程极为复杂繁难。也正因如此，这种音乐所呈现出来的音响与此前的那些模块化自动化程度较高，操作也较为简便的电声乐器所演奏的音乐相比，具有更加丰富的表现性和更多的变化可能，对其操控者（创作、制作者）提出的智力要求也更高，因而也更具有艺术上的“严肃性”。

与具体音乐一样，纯电子音乐在制作过程中也要用到录音磁带的剪辑技术，其最后的结果也是记录在录音带上的，所以这一时期的具体音乐和纯电子音乐通称为“音带音乐”(tape music)。

电子音乐此后的发展基本上沿着两个纬度展开：一是与传统音乐的音响（乐器演奏和人声演唱）因素和现场表演形式相结合；二是在保持并提高其性能的基础上，利用最新科技成果（如集成电路和新的电声音响合成原理）对设备进行改进，使其各个模块单元间的组合连接更为简洁、结构更为紧凑、更便于操作、便于现场演奏——这一倾向导致了品种繁多的电子音响合成器的出现。

及至以数字——模拟转换技术为标志的计算机音乐登上历史舞台后，纯电子音乐随即被其融合——计算机可以更加方便地进行各种声音的处理。

4. 音乐信息的编码与解码

我们可以把传统音乐的创作视为作曲家以乐谱的形式对音乐信息的主要参数进行编码(coding),而乐手歌手则通过操纵乐器或声带来对作曲家的编码进行解码(decoding),从而再现音乐信息。传统音乐的演奏被称为"二度创作",这是因为由于乐谱本身的不精确性,作曲家在编码时不可能将音乐信息的所有参数都准确无误地标记出来,而演奏演唱家会在解码过程中加入许多新的信息。由此可见,这一"解码"过程既可以赋予音乐新的活力,也会产生歪曲作曲家意图的情形。

以精确方式进行音乐信息的编码——解码可以通过自动乐器来实现。

自动乐器的历史相当久远,可上溯至中世纪的拜占庭和阿拉伯文明中。当然,最初的自动乐器并不是电子化的,而是用机械手段来实现的。1770 年由瑞士钟表工匠发明的八音盒是人们所熟知的一种早期的自动乐器。19 世纪末出现的自动钢琴(pianola)是在纸带上打孔,再以穿过气孔的压缩空气来推动琴键击打琴弦发声。到了 20 世纪 50 年代中期电子合成器发明后,又出现了向合成器发出演奏指令的音序器。

机械式自动乐器由于技术手段的限制,其所能记录的音乐信息并不完整,也无法准确地表现出诸如音色和力度上的细致变化,因而向来不被视为一种严肃的艺术表现形式,常用于家庭自娱或公共娱乐场所,但也有一些严肃的作曲家为其写作,贝多芬就曾为节拍器的发明者梅尔智制造的一种自动乐器创作过作品。随着电子乐器和相应的电子控制器的出现,音乐信息的记录日趋精确和完善,其应用也愈加广泛。

自动乐器的本质是非人工直接演奏,而是通过能操纵乐器(不仅是机械发声的乐器,也可是电子乐器)的预置编码来演奏音乐。这种方式不仅能模拟和记录人的演奏动作,还能在演奏速度、发音

数量、声部数量、力度变化等方面实现人工演奏(尤其是单人演奏)所无法达到的音响。由于预置编码的方式超越了演奏能力的限制,创作者可以采取编码——解码合一的方式,精确地制造并再现出自己所期望的音响。

当然,由于传统音乐中的"二度创作"具有独立的审美意义,这一过程中的不确定性和多样性也被认为是音乐魅力的重要来源。因而"编码——解码合一"与"编码——解码分离"这两种方式将会在音乐实践中长期共存。

5. 互动式编码生成

无论是传统音乐中的编码和解码,还是自动乐器中的将编码预先设定好后再由机器(乐器)来解码,其编码的设定都是人工的。是编码者(创作者)根据其自身的乐感、音乐的语法规律、艺术表现的需要和解码的可能性(演唱、演奏或音乐机器的技术条件)来制定的。无论是专业创作还是即兴演奏,都没有脱离这一概念。因而在传统观念中,这被视为音乐编码(创作)的唯一方式。

实际上,在人类音乐活动中还存在另一种由其他非主观因素共同参与的音乐参数的生成方式。我们可以把这称为"互动式"(interactive)创作。在互动的方式上,还有随机生成和演算生成、手工生成和机器自动生成等多种方式。

随机生成是借助于某种能生成随机数据的工具或设备来生成音乐中的某些参数。18 世纪的,英国作曲家海叶(William Haves,1706—1777)曾提出过一种根据随意撒在平摊的谱纸上的音符字模来确立作品的主旋律的方式。莫扎特的《音乐骰子游戏》(Musical Dice Game K. 294d)包括了许多个第一小节、第二小节、第三小节……每次演奏前,都必需掷骰子来决定选用哪一个第一小节、哪一个第二小节……以此方式将各小节的内容排列好。

到了 20 世纪 50 年代,这种随机生成音乐参数的方式为美国

作曲家凯奇所复兴，并盛极一时，被冠以“偶然音乐”或“机遇音乐”之名。

音乐编码的互动生成还具有转换性的特征，即：通过某种非音乐的方式来获得一些数据，然后将这些数据用于音乐中的某些参数（如音高、小节顺序等）的控制。上一节中介绍的“瑟列鸣”也可以视为一种音乐参数的转换生成方式：将天线所感应到的人体位置的变化的电学数据转换为音高和音量参数。

互动编码的另一种途径是通过数学演算来实现。

早在巴洛克时期，学者们就开始推测无需人介入的音乐创作的可能性。1622 年，科歇（Athanasius Kircher）在一篇论文中描述了一种可以通过数学演算的方式来作曲的机器。到了 19 世纪，机械计算机刚刚萌芽，英国科学家罗弗雷斯（Lady Augusta Ada Lovlace）就预言将来可以用这种新机器来作曲。

电子计算机出现后，美国依利诺斯大学的希勒（Lejaren Hiller）和埃萨克逊（Leonard Isaacson）在 20 世纪 50 年代中期开始以数学中的概率论（probability theory）原理来生成音乐中的一些参数，然后再将这些参数转换为传统的乐谱，提供给演奏家。不久后，欧洲作曲家显纳基斯（Xenakis）也以相似的方式开始工作，并将以这种方式生成的音乐称为“随机音乐”（stochastic music）。与希勒所不同的是，显纳基斯还将计算机与电子音乐合成器连接起来，使计算机中生成的音乐参数直接转换为电子音响。

至此，计算机音乐便正式登上音乐历史的舞台。

（注：本文为上海市教委“重点学科建设”资助项目）

原载《音乐艺术》2001 年第 4 期

《和声风格分析》导论
——和声分析如何引入现代科学观念和方法

孙维权

著名未来学学者托夫勒在他的《科学和变化》一文中，曾说过："在当代西方文明中得到最高发展的技巧之一就是拆零，即把问题分解成尽可能小的一些部分。我们非常擅长此技，以致我们竟时常忘记把这些细部重新装到一起。"[1]

传统和声学教给我们的和声分析方法就是"拆零"，也就是将一首音乐作品的和声语言，分解成单个的和弦。只要学会在乐谱上为和弦标上标记，分析任务就算基本上完成了。

如果想要突破传统和声分析方法的局限，能对小到一部作品，大到对世界和声历史的发展，做出科学的解释，仅仅用传统和声分析孤立地标和弦的方法，显然是不够的，必须引入现代科学观念和分析方法。

在当今世界上流行的各种名目繁多的现代科学理论当中，我以为系统论、耗散结构论、信息论和接受美学理论，是最值得我们重视的。本文将对于在和声风格分析中，如何引入现代科学理论与方法进行初步的探讨。

什么是系统理论与系统分析方法？

系统论自 20 世纪 30 年代由美籍奥地利生物学家贝塔朗菲创

立以来，在推动自然科学（特别是生物学和现代物理学）的研究方面，已经取得了重大的成就。当今，“系统”的概念，不仅早已为各个学科的自然科学家们所熟知，而且已经进入了日常口语、政府文件、社会管理、商业广告等各个领域，成为在各种媒体中使用频率最高的现代词汇之一。

但是，就音乐理论研究而言，系统论还是相当陌生的。也许现在还有人以为系统论是自然科学界的事，和我们搞音乐的“不搭界”。其实，系统论并不仅是研究自然科学的理论方法，而是已经上升到哲学的高度，成为一种世界观和方法论。但是它又和传统的哲学不同，并不是哲学家头脑中思辨的产物，而是以大量的自然科学实验为基本建立起来的科学理论。

系统论的中心思想，是和机械论、形而上学的思想方法相对立的，强调从整体的、事物之间有机联系的角度来认识事物。系统论对于音乐理论研究最富于启发性的思想，就是将文化（包括音乐）系统，看作是属于开放系统。它的特点“是处于一定的相互联系中的与环境发生关系的各组成部分的总体”。[②]

谁都知道，文学艺术（包括音乐）作品和世间万物的实体不同，只是艺术家所创造的由一系列用以传达信息的符号所组成的虚幻形象。但系统论的创立者的看法，却透过表面现象，深刻地认识到文艺作品在本质上与生命及世界上一切有机物一致，具有一系列开放系统的基本特征。

正因为如此，研究音乐作品所遵循的系统研究方法，其前提就是符合“对（开放系统）组织唯一有意义的研究方式，即把它作为一个系统来研究。也就是把系统作为一种统一体，而不是作为各个部分的拼合物来研究。”[③]

系统论在解释系统的特点时，有一个著名的论点：“整体大于各部分之和”。这句话看起来似乎有点费解，其实并不难懂。它指的就是开放系统的整体性特点。即以和声为例：一个三和弦由三个

音组成，但是和弦并不是随意拼凑的三个音的简单相加，而是一个有序组织的整体。正因为如此，我们耳朵里所听到的也不仅是三个音的个别音响，除此之外，更重要的还有它们作为有序性结构组织的总体——和弦的整体音响，如大三和弦给人以明亮的感觉，小三和弦给人以柔和的感觉等。这就是我们通常所说的和弦“色彩”。也就是说，音乐作品的和声语言，不仅是许多和弦的简单相加，而是一个有序组织的整体。正是通过作曲家的组织，和声色彩有了丰富的变化，和声作为艺术手段，才开始具有艺术的表现力。

因此，和声分析如果不是着重在对作品的和声语言、和声色彩的变化，以及形成的和声风格进行整体的分析，而是仅仅学会认得和弦，这样的分析，实际上毫无意义。

如果更进一步从方法论的角度来加以认识，传统与系统分析方法的根本区别在于：传统和声学和传统物理学一样，只处理封闭系统，也就是与外界隔绝的孤立系统，因此，传统的物理、化学实验，都是在相对静止的状态下和封闭的容器里进行的。这就像是传统和声分析一样，是在不管作曲家所属的时代、风格特点、语言规律等方面复杂情况下，“封闭式”地对单个和弦进行孤立、静止的分析。由于割裂了作曲家与外部环境的联系，因此，按传统和声学的分析来看，贝多芬、肖邦、德彪西的作品中所用的和弦，只要用的是三和弦，都是一样的，没有什么不同。但是，孤立的三和弦，仅仅给人以悦耳音响的感觉，而不具有美学上的意义，只有当和声在进行中，形成整体性的和声语言，产生了和弦之间的内在联系以后，作曲家想要塑造的音乐形象才能得以体现，才具有深刻的美学上的意义。

这样看来，通过传统的和声分析，事实上并没有增加我们对不同作曲家作品和声风格的理解，而这，正是传统和声分析方法的局限性的表现。这也就是为什么我们不满足于标和弦式的传统和声分析法，而要进行和声风格分析的原因。

总而言之，所谓“和声风格分析”，与传统和声分析的主要不同点，在于将和声看作一个开放系统，进行整体化的分析，寻求系统的内部与外部联系，实际上也就是将系统论的方法，运用到和声分析领域的结果。

和声风格来源于和声音响材料组织的有序性

系统论的理论后来不断有新的发展。其中以诺贝尔奖金获得者——普里高津教授所创立的“耗散结构论”最为著名。耗散结构理论通过严密的科学实验，大大地发展了系统论中的开放系统有序性的观点。

开放系统的内部有机联系是怎样形成的？正是来源于系统的有序结构组织。首先应指出：系统论与耗散结构论所讲的“有序”的概念，不能按照字面去理解，将它仅仅等同于日常生活中的“有秩序”的概念，而是具有更为深刻的含义。它所指出的事物有序的状态，主要是指动态的而不是静态的，属于开放系统而不是封闭系统。任何无生命的封闭系统，也可能具有某种对称结构，但这并不是系统论所指的有序性。

和声美的基本条件之一，就在于和声音响材料的有序性。它集中表现于和声风格的成熟性。有序性的表现形式不同，则形成和声音响的千差万别与和声风格的多样化。

按照系统论和耗散结构论的观点，有序和无序并不是绝对对立的，而是可以互相转化的。普里高津有一句名言；“非平衡为有序之源”，深刻地说明了这一点。深刻理解这一点对于和声分析来说尤为重要。

音乐作品整体结构的有序性，尤其不能等同于任何封闭系统的平衡的概念。音乐作品作为一个具体的艺术形象的体现，在于它具有整体结构有序性的同时，其局部可能存在着不同程度的无序的因素。正如大家一般常识都能理解的：艺术作品如果过分规范

化，就可能趋向于死板、“一般化”，而缺乏艺术感染力。一个天才的艺术创造成果，经常会给人以很新鲜，甚至是出人意料的效果，这种效果实际上就是来自于局部的无序。

但是，音乐作品中局部的无序，决不应该损害音乐作品整体结构的有序性，而是应该体现出由无序向有序的转化。这是人类社会不断进步向前发展的基本规律，同时，这也是人们对艺术家创造艺术作品的基本要求。

从表面上看来，作曲家创造和声语言的过程似乎是一个纯粹自由想象的过程，实际上这一过程是要受到作曲家主观和客观多方面因素的制约。这是因为，和声美的基本条件在于它整体的有序性。个别的、杂乱的和声音响，如果不加以组织，构成与音乐形象的有机联系，形成某种和声风格，则毫无意义。绝对无序的音响不可能成为打动人心的艺术作品。作曲家创造和声语言的过程，就是将原来散乱、无序性的自然音响，从纵向与横向两个方面，组织成有序性的、具有艺术表现力的和声音响的过程。

和声音响怎样才能达到有序组织的结果呢？耗散结构论中有一个很精辟的观点：“通过涨落导致有序”。普利高津认为，无序的东西通过“涨落”可以达到建立有序结构。那么，什么是“涨落”呢？按照耗散结构论的说法：“系统的状态在局部上会偏离宏观平衡态，这种自发产生的微小偏离就称为‘涨落’。另外，系统所受的外界条件也或多或少总有一些变动，这也是一种‘涨落’。正是这两方面的涨落，为系统发展到有序结构提供了机遇。”[①]

正因为我们所说的有序，是开放系统动态的有序，这里的有序和无序可以互相转化。上文所说的“系统的状态在局部上会偏离宏观平衡态”，其实这就是指系统内部无序成分的增加，但这种无序的成分虽然打破了系统原来的有序，但却为达到新的系统——可能是新的更高程度的有序，提供了机遇。这样，就形成了开放系统在有序与无序的互相转化过程中不断向前发展。

我们只要仔细想一想，就会发现音乐艺术中有很多东西都是完全符合这一规律的。

例如，由于音乐是要创造活生生的艺术形象的，因此有许多音乐技术手段的训练都不是“死板”的，而是“灵活”的。就拿与和声音响和谐密切相关的演奏，演唱的音准问题来说。事实上，音乐中并没有绝对意义上的音准。例如，根据电脑的测定，中世纪习用的三度音程，大致相当于 408 音分，平均律的三度为 400 音分，纯律的三度为 386 音分。[5]由此可见，在这三者之间很难说哪一个是绝对标准的音准。正因为如此，中国古代有关律制——五度相生律、纯律与平均律孰是孰非的争论，永远不可能有最终的结论。演奏家、演唱家实际上是根据自身灵敏的听觉，通过无数次的高低音的调节（也就是“涨落”），达到在一定风格下的具体作品、具体音比较理想的音准。

在和声发展史上，我们也经常可以看到：在和声的纵向与横向关系上，调性发展的稳定与不稳定的关系等方面，历代作曲家们曾经进行了各种尝试，实际上就是通过和声音响的“涨落”去寻求声音组织的新的有序性。

分析音乐创作中的有序和无序因素的转化，是一个复杂的理论问题，也是一个在音乐创作和演奏中无时无刻不存在的实际问题。从和声发展史的大量历史事实来看，绝对的有序，必然导致程式化、死板的倾向，可能造成艺术技巧手段的僵化和艺术表现力的减弱；而绝对的无序，则可能造成对总体结构的破坏，使音乐的音响回归到自然音响的原始的无序状态，最终也将取消音乐艺术本身的存在价值。因此，极端有序性和极端无序性，在历史上都不可能长期存在，因为它违反了人们自然听觉客观的规律性。一般说来，优秀的音乐作品总是在以有序性为主导的前提下，不断地进行有序与无序因素的相互转化。

在和声风格演变的过程中，“涨落”现象，也就是有序性与无序

性之间相互转化的情况是经常发生的，既表现在一部音乐作品中，也表现在一个时期和声风格演变的过程中。历代作曲家总是按照自己审美听觉本能，在寻找着音响的有序性与无序性转化的过程中，不断探索新的有序组织的可能性。

目前，在任何一部音乐作品中，音响上有序成分和无序成分所占的“比例”，虽然完全可以为经过一定训练的专业化听觉所清楚地感受到（普通人的耳朵一般也能大致上加以分辨），但是，目前还没有任何一种科学仪器能够准确地加以测定。因此，我们目前大家都习惯于用“和谐”、“不和谐”之类词语来表达，当然也就无法完全避免因其仅仅是主观感受的描述，造成含意不精确的弊病。设想是否有可能在将来，通过电脑及其他高科技手段的进一步发展，采用某种声学仪器，将音乐作品中的有序成分与无序成分的比例，加以准确地测定，并可以用“有序度”和“无序度”概念加以精确的表达，从而成为研究作品和声风格的重要参数。如果能这样，音乐理论界有许多无谓的争论，也许就会不辩自明了。

和声风格分析要研究作品和声语言的外部联系与内部联系

如果按照系统论的观点，将音乐作品看作是一个开放系统的话，我们在分析一部作品的和声时，就应该除了分析和弦之外，更需要把有关作品和声语言的外部联系和内部联系，作为分析的重要内容。按照系统论的说法，开放系统的联系既然是“各部分动态相互作用的有机联系”，对于不同作曲家的作品而言，由于它们的时代背景不同，作曲家个人秉性、天赋的不同，组织和声语汇的和声思维与方法的不同，因而导致了不同的和声风格。

影响风格形成的因素，主要包括和声领域的内部联系及外部联系两个方面。

特定的和声风格总是一定的文化历史的产物。也就是说，任何

一部音乐作品的和声语言的组织、和声风格的形成，必然有其外部联系，具体表现在以下三方面：第一，总是和作曲家个人的世界观、艺术观、艺术趣味，以及和声思维、和声语言创造方面的才能、天赋相联系；第二，总是和作品产生的社会生活背景、其他文化艺术形式及美学思潮的演变相联系；第三，总是和当时的和声技术及和声理论的发展水平相联系。这就是我们所说的影响和声风格形成的外部联系。事实上，影响和声风格的外部因素非常多样，甚至可以说是无穷无尽的。

由于客观情况太复杂，我们永远不可能把握事物联系的一切方面，因此，以上所举出的三个方面，只是举出其中最重要的，对和声风格影响最大的，在分析中需要更多加以关注的方面。正因为如此，我们在开始对作品作具体分析之前，应该尽可能地对作曲家本人的生平及所属时代背景的有关资料予以收集。它们将为我们的分析提供重要的参考；同时在对作品进行分析后，又可以将分析的结论，与所取得的资料互相印证。

由于传统的和声分析方法主要适合于分析功能和声思维（如古典乐派的大部分作品），以着重分析和弦的纵向结构为特点。但如果我们的眼光超出古典乐派的范围，在更广阔的视野里观察音乐作品时，就会发现：采用纵向结构式功能性思维写作的作品，只是人类音乐宝库中的一部分，并不是全部。事实上，音乐作品可能采用的和声思维方法是非常多样的。因此，有必要首先让我们从更加广阔的视野中，观察一下历代作曲家所采用的和声思维方法。

如果我们用系统论的观点来深入观察和声领域的内部，就可以看到，在任何一部多声部音乐作品和声语言的内部组织上，存在着纵向和横向两方面的构造，如再加以细分，还可以具体分为五个方面。用系统论的说法，如果将和声学科看作是一个大系统，它们相当于五个子系统。

1. 调性：任何一部作品的和声语言，总是在一定的调性范围内

构成(调性可能是清晰的,也可能是较为暧昧的,唯有彻底的无调性作品,没有既定的调性中心,事实上已经超出了和声方法的范畴,因此不再属于和声学的研究对象);

2. 调式:任何一部作品的和声语言,总是具有一定的调式(无论是大小调或是各种各样的教会调式、民族调式、人工调式都包括在内)特点;

3. 色彩:和声进行在纵向上总是形成一定的音程关系或和弦结构(不论是采用三度、四度或其他任何一种叠置的形式),因而必然具有一定的音响色彩;

4. 线条:组成和声的各个声部,除了同音反复(也就是共同音保持)之外,总是在横向进行当中,因而总是形成一定走向的声部进行(或者是采用级进的线条式的进行,或者是采用其他音程关系的跳进进行),也就是声部的"横向线条"进行;

5. 数理逻辑:在和声进行中还有可能在不同程度上存在音程或其他方面的数理逻辑关系(例如和声语汇在一定音程关系上的模进进行、倒影和声等)。

我们所说的多声部音乐的组织形式,不论其表现形态怎样繁复多样,归根到底,其中任何一个音,都只可能与其他的音之间存在上述五种联系。这也就是说,作曲家在创作音乐作品时,并不是天马行空式的胡思乱想。他所需要面对的就是多声部音乐创作的客观规律。作曲家只能根据以上五个方面,对和声音响进行组织,以达到组成有序性和声语言结构的目的。和声风格分析当然也应该全面地包括这五方面的内容。

上述五种联系反映到具体作品中,我们先举出最典型的和声思维方式(结构组织形式),以及它们的典型作品为例,加以说明:

1. 调性功能思维:强调调性主音的中心地位,将和声音响从纵向与横向上,通过调性功能关系进行组织,这也就是传统和声学中所讲的"功能和声"。典型实例如贝多芬第五交响曲第四乐章;

2. 声部线条思维：强调和声进行中的各个声部的横向进行，通过各个声部进行中的线条化的联系将和声语言加以组织。典型实例如瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》；

3. 音响色彩思维：强调和声中和弦的不同色彩的变化与统一的关系，通过纵向上和声音响色彩的相同与不同的效果变化，进行和声语言的组织，典型实例如德彪西的钢琴作品《前奏曲集》第一集第六首《雪上足迹》；

4. 调式和声思维：强调不同的调式音列对和声语言组织的作用，从纵向与横向两方面组织调式性的和声语言。典型实例如莫索尔斯基的歌剧《霍宛兴那》中的前奏曲《莫斯科河上的黎明》；

5. 数理逻辑思维：强调在和声进行中横向与纵向的音程关系的逻辑性，用事先确定的某种数理逻辑进行和声语言的组织。典型实例如巴托克钢琴小品《小宇宙》第 141 首“主题与倒影”。

作曲家根据自己的和声思维，将上述五种联系方法，从纵向与横向两方面作各种不同方法的组合，是形成多样化和声风格内部联系的主要原因。

但是，由于它们处于“动态相互作用”的情况下，在具体的作品中，这五个子系统之间相互间的联系，表现出非常复杂的形态变化。

首先，正如上述实例所表明的，在具体的音乐作品中，上述五个子系统的关系并不是单独存在、互相割裂的，也不是平等的、并列的，而是有主有次的。例如，以调性功能联系为主，就形成了功能性的和声思维；以线条联系为主，就形成了线条性和声思维等。但是，在多数情况下，以某种联系为主，其他方面并非不存在，只是居于比较次要的地位而已。因此，任何和弦及和声语汇某一方面联系所发生的变化，必然会影响其他方面的联系发生变化。例如，从古典时期以三和弦为主的和声语汇，发展到后期浪漫派以九和弦为主的和声语汇，既体现了和声功能的复合，同时，也体现了色彩的

变化。再如，在浪漫派作品中所多见的半音线条的横向进行，不但影响了和弦纵向结构的稳定，最终有可能影响到和声的功能联系的变化等。类似这样的情况，在和声风格演变过程中，是非常多见的。对这类情况的分析，传统和声分析就显得无能为力了，只有采用系统方法才能很好地进行分析，并把握其本质的规律性。

由于作品所反映的作曲家和声思维是多样化的，因此，对作品进行和声风格分析的首要目标，就是对作品的和声思维的基本倾向、和声语汇组织方法做出正确的判断（否则有不少作品的乐谱，对初学者可能就会连看都看不懂）。这样做，有点像是科学家研究生物的遗传密码一样。要做好这一点，可能涉及的问题很多。但和声风格分析作为一门新兴学科，之所以引人入胜、发人深思，富于探索性和挑战性正在于此。

和声风格分析要着重分析音乐信息的新鲜性与继承性之间的关系，需要从接受者的角度认识和声风格

如果把音乐作品的和声语言看作是一个系统，而把音乐作品的接受者，也就是听众，看作是另一个系统，音乐欣赏的过程，也就是这两个系统之间信息联系和交换的过程。如何才能使音乐作品的和声语言所传达的信息能最大限度地为欣赏者所接受，这就是我们引进信息论，特别是信息论美学所需要研究的问题。自 20 世纪 60 年代以后，信息论美学作为一门新兴学科，在国外发展很快；特别是近年来，信息论美学专家运用信息论的原理和研究方法，已取得了一些值得我们注意的研究成果。

首先，我们需要理解信息的本质特征。信息论告诉我们：信息的传送与系统的有序性存在着密切的联系。正如信息论奠基人之一维纳曾指出的："在一个系统中，信息量是他的组织化程度的度量，一个系统中的熵（也就是无序）就是它的无组织程度的度量。"[6]

一般说来，信息的存在与传送有两个基本条件：

一，必须具有信息的新鲜性。只有新的信息才具有真实的信息量。任何信息的简单重复，并不能导致信息量的增加。假定说，一首音乐作品具有10000个信息量，即便将它的载体（不论是乐谱还是录音）复制10000份，它的信息量同样还是10000，而不是一个亿。这样就科学地解释了单纯的模仿，更不用说抄袭的“作品”毫无艺术价值的原因。

二，必须具有信息的可理解性，它来源于信息组织的有序性。只有被理解、被接受的信息才具有真实的信息量。假定说，有一种符号，完全是杂乱无章的，以至于根本不可能被任何人所理解，这样的符号同样不具有任何信息量。

根据信息的以上特征，信息论美学家们结合艺术作品被欣赏者所接受的过程进行研究，所获得的一个重要研究成果是：任何艺术作品能够适应欣赏者需要的基础之一，是这一信息的组织必须达到最优化。所谓“最优化”，是指信息的新颖度与可理解性之间的关系，达到一个恰到好处的比例。

信息论美学指出，在信息的传送过程中，信息的新颖度与可理解性是成反比例的，一件艺术作品的独创性越高，它的信息量越大，但接受者不理解的概率也就越大。一般说来，越是新的东西，就越是难以理解；而完全理解的东西，则可能是完全陈旧的。因此，人们就不能期望任何一部艺术作品是彻底新颖的，因为那样是意味着完全不可理解。同样的道理，艺术作品也不可能为任何人所彻底理解，因为这样的作品，对于接受者而言，其信息量就会几乎等于零。所以，艺术作品的平均信息量，从美学角度上看，并不是越大越好。信息论美学主张：艺术家进行艺术创作时，应当以处理好独创性与可理解性，也就是音乐信息的新鲜性与继承性之间的辩证关系为基础。

那么，在新颖度与可理解性之间，构成什么样的比例才能使作

品达到最优化呢?信息论美学从美是信息出发,把美看成可以分解为一系列能在电脑指令系统中进行辨识与计算的基本符号。例如,在音乐作品中,可将整个乐谱分解为一系列的音符。通过对这些基本符号组成的信息量的测定,就有可能获得该作品信息的新颖度与可理解性的比例[7]。甚至设想将来有可能通过对经典作品新颖度与可理解性的比例的分析,获得最优比例的数据,提供给现代作曲家与理论家作为参考。

信息论美学的上述研究成果,对于我们研究作品的和声语言,特别是研究和声风格演变的发展,非常富于启发性。它说明:历史上任何一位作曲家,任何一种和声风格,都必然面临如何继承传统,同时又在传统的基础上加以创新,即正确处理好音乐信息的新鲜性与继承性这两者之间的关系问题。一部和声风格演变发展的历史,特别是历代经典作曲家创造和声风格的历史,一部作曲家正确处理继承传统与不断发展、创新关系的历史。和声风格分析的主要任务之一,就是研究作曲家是怎样在继承传统的基础上,不断发展、创新,从而创造独特的和声风格。

对于音乐信息的新鲜性与继承性的关系,不仅表现在历史发展过程中,同时也表现在音乐语言的具体组织中。众所周知,音乐是时间的艺术。和声语言如果不是写在乐谱上,而是在实际音响中,必然是在时间上展开的。例如,两个和弦在连接时,当后一个和弦音响发生时,前一个和弦必然已经成为"历史"。如果后一个和弦仅仅是前一个和弦的简单重复,即不具有任何信息量;如果这两个和弦没有任何共同点,听起来就会给人感到过分突然。因此,就一般而言,作曲家在和弦连接中,也要正确处理好在色彩、线条、调式、调性等方面前后和弦之间的联系,也就是音乐信息的新鲜性与继承性之间的辩证关系。用这样的观点来看,和弦连接不仅仅是一个技法的问题,而是从一个很小的局部,同样体现出某种审美观念的问题。

传统的艺术理论研究，大多是以艺术作品作为唯一的研究对象，自20世纪60年代开始兴起的接受美学则独辟蹊径，主要着眼于研究艺术作品的被接受过程，着重研究艺术作品在各种不同的社会历史背景中具有各种不同的意义结构。接受美学认为：文艺作品的研究不能单纯以作品为对象，应该把接受者也作为文艺科学研究的对象，从而克服过分强调文学艺术"独立性"的倾向，重新恢复文学与现实、历史的联系。这样，接受美学就在文艺史上，首次把作品与读者之间的信息联系列为重大的研究课题。

从这一点看来，可以说，接受美学与信息论美学，在理论的着眼点上是有某种共同点的。

正如信息论美学强调信息的传送规律在于，只有被理解、被接收的信息才具有真实的信息量一样，接受美学也强调接受者对于艺术创作过程的重要意义。按接受美学的说法，"艺术作品本身仅具有功能，必须经过接受者的接受才转化为功能，接受者才是作品的真正的最后完成者。"[8]

接受美学的一个重要理论，就是将欣赏者对文艺作品的接受，分为"垂直接受"和"水平接受"两种情况。所谓"垂直接受"是从历史延续的角度考察作品被欣赏者接受的情况及其变化。"水平接受"则是指某一历史时期，不同的读者、读者集团和社会阶层对同一部作品的接受状况。"垂直接受"和"水平接受"反映了接受的广度和深度的不同侧面。这也就是说，"水平接受"是指接受者的广泛程度，"垂直接受"则是指包括不同历史时期接受者的深入程度。

由于接受美学提出将文艺作品的接受分为"垂直接受"和"水平接受"的理论，从广阔的历史学与社会学的角度来考察文艺作品的价值，从而将文艺作品是否优秀的评价问题，跳出了少数评论家的狭小圈子，放到全社会及整个历史过程来考察，因此避免了个人评价上的主观随意性与片面性，充分顾及到了文艺作品在欣赏过程中欣赏者的能动作用。例如，比较高雅的作品和比较通俗的文艺

作品，在社会接受过程中所产生的种种复杂情况，就有可能得到比较全面的分析：优秀的高雅音乐虽可能使人们一时难以接受，但最终将为人们所理解；通俗而浅薄的音乐作品流行一时，却不久就会被遗忘。

接受美学理论对于和声风格研究的重大意义在于：只要我们从“垂直接受”和“水平接受”的不同角度，进行分析，就可能使得对一部作品和声风格的评价，建立在比较科学、客观、全面的基础上。由此可以将这一研究置于现实的、科学的基础上，而避免走向空头理论“玄学”的歧途。和声风格看起来似乎是非常虚无飘渺的东西，但由于任何成熟的和声风格都不是凭主观臆造就能成功的，都是作曲家的艺术创造被听众所接受的结果。一首音乐作品如果具有真正的成熟的艺术风格，虽然有可能在一个时期内未被充分理解，但最终将会得到社会的普遍接受和承认。我们前面所讲的和声风格的外部联系，其中最重要的也就是与接受者的联系，所谓“与社会生活、其他文化艺术形式及美学思潮演变的联系”，说到底，也就是作品与接受者——作为群体的广大欣赏者的生活体验、欣赏趣味、文化、美学修养的联系。

在和声风格演变的过程中，诸如类似各个时代和声风格的转变等问题，如果都要问一个为什么？那就要根据接受美学的原理，不单是要研究作品本身，还要到接受者及其社会环境中去寻求答案。这就不单是和声风格分析这个学科范围内所能完全解决的，即还要进一步研究音乐心理学、音乐生理学、音乐社会学等许多学科范围的问题。

从这个角度上看，和声风格分析不是一个封闭性的，而是一个开放性的学科。目前有关和声风格的研究，和许多现代学科研究的发展趋势一样，虽然已经体现出多学科交叉的特点，但随着研究的不断深入，我们还需要不断扩大新的领域去进行更广泛的研究和探讨。这一点，也许正是和声风格分析这一新兴学科富于生命力和

发展前途的根本原因之所在。

（本文为作者正在写作中的《和声风格分析二十六讲》的第一讲“导论”部分，先行发表以广泛征求意见、引起讨论——作者附注）

---

①托夫勒：《科学与变化》，为《从混沌到有序》一书所写的“前言”，第5页，上海译文出版社1987年出版。

②《当代新学科手册》，“系统论”条目第3页，上海人民出版社1986年出版。

③贝塔朗菲：《一般系统论基础、发展和应用》第7页，清华大学出版社1987年6月出版。

④参见《耗散结构论》，沈小峰等编著，第98——106页，上海人民出版社1987年2月出版。

⑤转引自《永恒的旋律》，库尔特·布劳考普夫著，第207页，上海音乐出版社1992年10月出版。

⑥参见《文艺新学科新方法手册》“信息论方法”条目，第66页，上海文艺出版社1987年5月出版。

⑦参见《文艺新学科新方法手册》“信息论美学”条目，第252页。

⑧参见《文艺新学科新方法手册旷接受美学”条目，第225页。

原载《音乐艺术》2001年第3期

自然泛音:东西方音乐共同的物理基础

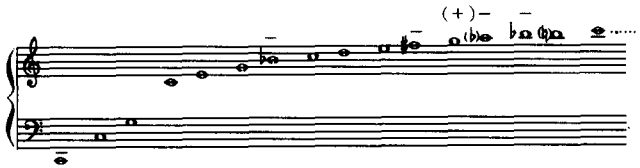
甘璧华

在泛音中包含了整个宇宙,大自然把它给我们是作为绝对真理的隐喻。人理解泛音的关系即根据自己直觉的力量,又依靠自己精神的特性,并以此为自己的音阶选用泛音列中的某些基本的材料[1]。

——(俄)索·古贝多琳娜

自然泛音是一种客观存在的物理现象。当一个音奏响之时,除了发音体整体振动外,同时它的各个部分也在振动,产生了一连串的自然泛音。

例 1



和声史上不少哲学家、音乐家都从不同的角度对自然泛音进

行研究，对和声的发展作出了巨大的贡献。主要有毕达哥拉斯学派(Pythagorasian School)和查里诺(G. Zarlino 从数学的角度)、拉莫(J. R. Rameau)、塔弟尼(Giuseppe Tartini)和亨德米特(Paul Hindemith 从物理学角度)、弗蒂斯(F. J. Fetis 从心理学角度)，以及豪普特曼(Moritz Hauptmann 从哲学角度)[②]……虽然他们研究的角度(方法)不同，但他们都证实了一个"真理"——自然泛音是和声的物理基础。试从 3 方面作阐述：

1. 在大自然赐给我们的泛音中有传统和声的基础材料——大三和弦(泛音 1—6 形成大三和弦)。因此，莫·卡纳写道："大三和弦在第一个音乐家出生以前就存在了，而在最后一个音乐家离开这个星球后它也仍将继续存在。[③]"

2. 在自然泛音中有成对出现的，带有对立属性的和声音响元素，和声指的是"音高组织[①]"。和声学是研究"音高组织"的一门学科。由于不同的音高组织方法产生不同特性的和声音响：

紧张	松弛
不稳定	稳定
不协和	协和
弥散	凝聚
模糊	清晰
浓	淡
厚	薄
明	暗
……	

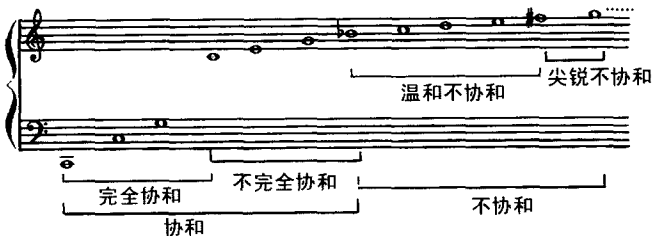
这些不同特性的音响成为构成和声整体音响的基本元素。"音高组织"是由有联系的音响元素组成的动态网络。在这里各种音响元素成对出现，形成一组组"对立的两极"。

不论和声音响多复杂，都是由对立的两极构成的。它们从不同的侧面高度科学地概括了和声音响的主要特性。从生理角度来看

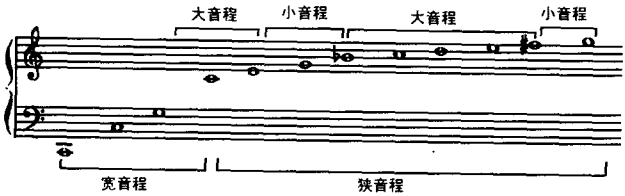
有紧张的一极、有松驰的一极;从心理角度来看有不稳定的一极、有稳定的一极;从听感水平来看有不协和的一极、有协和的一极;从听感位置来看有“无声”的一极、有“有声”的一极;从和声音响的组织方式来看有偏重于力的一极(功能性)、有偏重于美的一极(色彩性);从和声音响形成的风格来看有东方的一极、有西方的一极。这一切形成和声音响“对立统一”的两大脉络。

不同时期、不同风格的作曲家在自己的创作中都运用了这种带有对立属性的和声音响元素。我们不难在古典、浪漫派作曲家的作品中找到主、属的交替(稳定↔不稳定),大小和弦的对置、大小调的并置(明↔暗)……当代作曲家作品中对立音响元素形成的方法显然不同于古典、浪漫期。不少现代作曲家赋予对立的音响元素以特殊的意义,在运用中形成了自己典型的创作方法。后现代主义作曲家索·古贝多琳娜在总结自己典型的创作方法时说:“集中自己的才能,使对立的属性统一完整,完全溶化,然后获得变型……[15]”以这样的方法她写出不少优秀的作品。然而正像她所说的那样“在泛音中包含了整个宇宙”。事实上这些对立的和声音响元素成双成对地出现在自然泛音中,即它们“最初时就存在的。[16]”试作分析:

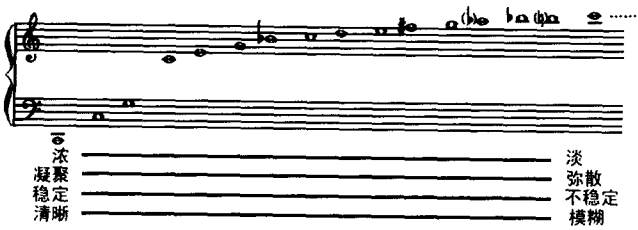
例 2



例 3

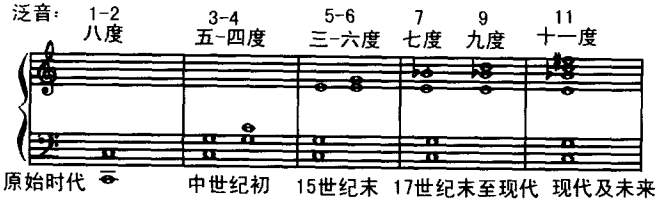


例 4



3. 泛音中可看到和声发展的自然进程。勋伯格曾指出："和声发展史不是协和音的发展史，而是不协和音的发展史。⑦""随着社会科学的发展，生活中不协和程度在逐渐提高：……石器撞击→机器轰鸣→原子弹爆炸→……人类的'听感水平'也在逐渐提高，远近泛音在音乐作品中的地位明显地改变，到目前为止，改变的趋势由近泛音向远泛音推移。推移的过程也是和声发展的过程，从中可清晰地看到音乐中不协和的程度与生活中一样，存在着上升的趋势……⑧"

例 5



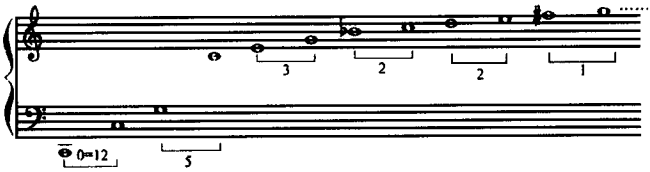
谱例摘于[法]莱尼-列诺尔曼《20世纪和声研究》

以上我们从3个方面简要地阐述了“自然泛音是和声的物理基础”。

确实“泛音中包含了整个宇宙”。前文的分析中可看到,在泛音中有宇宙万物共同的规律——对立和统一,从和声角度看到宇宙的过去、现在与未来。本文认为,大自然把泛音赐给我们想要说明的并不仅限于此,在泛音中还包含了宇宙的东方和西方。也就是说,自然泛音不只是和声的物理基础,也是东西方音乐共同的物理基础。

“理论家以弦的长度、弦的振动数发现了泛音中有三种数列——等差数列、等比数列及谐和数列,以它们解释了大小调音阶中的和弦结构及功能关系。[ii]”“但他们没有发现自然泛音中有黄金律。而黄金律‘从人的染色体到卫星体系无处不有’。它把人和宇宙连接在一起。毫无疑问,在自然泛音中应该有黄金律。如果我们变换计算单位(即不以弦的长度和振动数来计算),以音程中的半音为计算单位,就会发现自然泛音中,间断的音程序列(Ⅰ)符合黄金律。”

例6



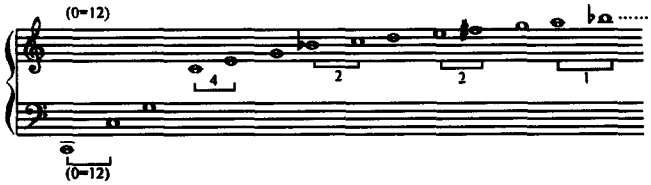
出现的全部音程:5 3 2 2 1

音程序列:　　5 3 2　1或1 2 3 5

(1235——斐波那契数列。在这个数列中越往后,两个数的关系越接近黄金律——0.618。因此斐波那契数列是黄金律最朴素的表现形式。)[iii]”

在泛音列中,间断的音程序列(Ⅱ)符合等比数列:

例 7



出现的全部音程：4 2 1 1

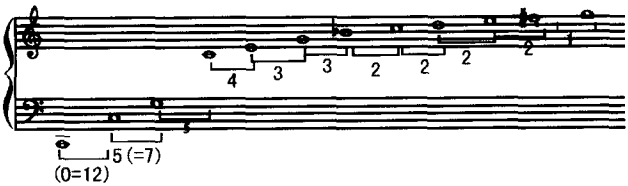
音程序列：　　4 2　1 或 1 2 4

（421——与等比数列相符。在等比数列中第一、第二数之比，等于第二、第三数之比。例：4　2　1

2：1＝2：1

在自然泛音中，连续的音程序列符合等差数列：

例 8



出现的全部音程：5 5 4 3 3 2 2 2 2 1

音程序列：　　5　4 3　2　　1 或 1 2 3 4 5

（5 4 3 2 1 ——与等差数列中第一、第二数之差，等于第二、第三数之差。）例：

5　4　3　　5　3　1

1＝1　　2＝2

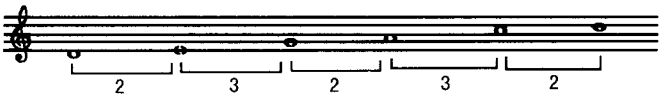
连续性与间断性这种“二象性”在泛音中获得统一，就像在微观领域，物质的粒子性和波动性得到“统一”一样。

这 3 种数列是 3 种自然的数列。因为在自然泛音中它们“最初时”就存在的。宇宙中最初的一切是自然的。重要的是，这 3 种自

然数列——斐波那契数列、等比数列、等差数列——不只是并存于自然泛音中,而且它们分别与当今还在东方音乐中起重要作用的无半音五声音阶、有半音五声音阶及西方的大小调音阶相符。试作比较:

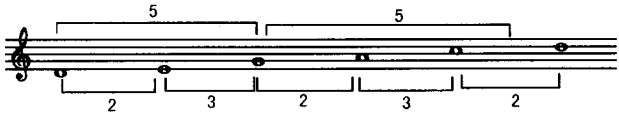
1. 斐波那契数列(即黄金律)与无半音的五声音阶相符。以下为"当今还在东方音乐中起重要作用的"无半音五声音阶:

例 9



音阶中相邻音间只有两种音程关系——2.3,没有成数列。因而需借助非相邻音间的单程关系:

例 10



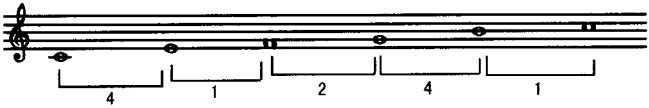
出现的全部音程:2 3 2 3 2 5 5

音程序列: 2 3 5 或 5 3 2

这个音程序列与自然泛音中的斐波那契数列(即黄金律)相符。

2. 等比数列与有半音的五声音阶相符。以下为广泛流传于日本和印尼的有半音五声音阶:

例 11 琉球音阶



例 12　都节音阶

音阶中相邻音间形成三种不同的音程关系——4、2、1——已形成等比数列。因此，不需要借助于非相邻音间的音程关系。

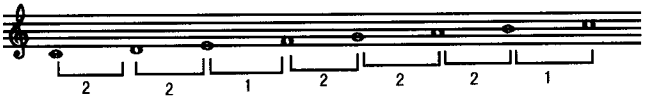
所出现的全部音程为：1 4 2 1 4

音程序列：　　1　2　4 或 4 2 1

这个音程序列与自然泛音中等比数列相符。

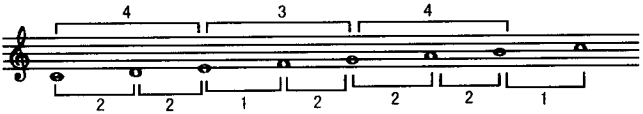
3. 等差数列与大小调音阶相符。以下为“在几乎三个世纪里”，西方音乐中它一直占据“绝对的统治地位[11]”的大小调体系——功能体系——中的音阶：

例 13



音阶中相邻音间只有两种音程关系——2、1，没形成数列。因而需借助非相邻音间的音程关系：

例 14



所出现的全部音程为：2 2 1 2 2 2 1 4 3 4

音程序列：　　1 2　　3 4 或 4 3 2 1

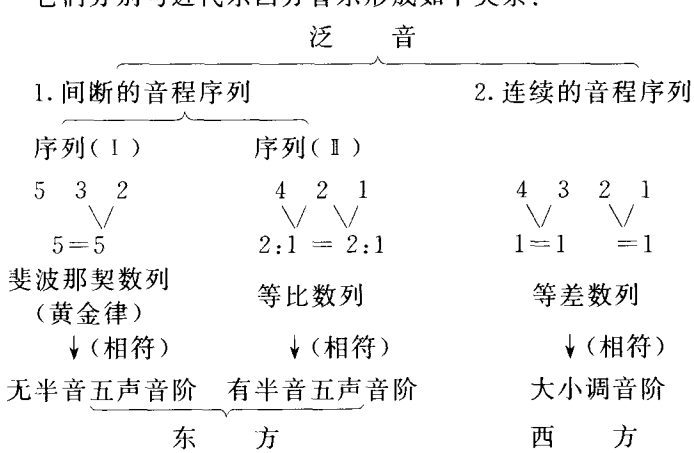
这个音程序列与自然泛音中的等差数列相符。

综上所述，在自然泛音中两种音程序列：

1. 间断的音程序列（Ⅰ、Ⅱ）

2. 连续的音程序列

它们分别与近代东西方音乐形成如下关系:



因此,泛音是五声音阶(有半音、元半音)和大小调音阶共同的物理基础,即东西方音乐共同的物理基础。

宇宙中最初的一切是自然的,自然的一切是完整的。最初的人,即处于自然状态的人,他们的感觉是完整的(无论是生存在东方的人,还是生存在西方的人),他们同样地感受到泛音中的两种音程序列——与五声音阶相符的间断的音程序列(黄金律、等比数列)、与大小两音阶相符的连续的音程序列(等差数列)。并凭直觉应用了它们。具体地说,五声音阶不只是出现在东方,也曾出现在西方。"它出现在世界上不同地区和不同种族之中,这一事实使研究者把它视作历史上最古老和最有普通性的遗迹之一。[12]"而与大小调音阶有本质联系的自然音音阶也并非只出现在西方,它也曾在东方占有一席之地。例如中国的雅乐音阶、清乐音阶和燕乐音阶,日本雅乐中的律旋音阶、吕旋音阶等。

由于"生活"人逐渐偏离了这种"自然状态",东西方不同的自然、地理条件、社会、经济环境……形成了东西方人不同的性格,具

有不同的感受方式。几千年来，集体无意识的积淀，形成了西方人较“外向”的性格，东方人较为“内向”，性格内向的东方人较易感受到自然泛音中间断、内在的黄金律和等比数列，因而较多地运用了与黄金体相符的无半音五声音阶和与等比数列相符的有半音五声音阶。近代五声音阶“在亚洲仍然是一个很重要的角色[33]”。并成为带有地区特征的旋律体制[34]。而性格外向的西方人较易感受到自然泛音中直接、外露的等差数列，因而较多运用了与等差数列相符的自然音音阶，并逐渐发展成大小调音阶。“在几乎三个世纪里，它一直占据绝对的统治地位，以致在这一时期中，作曲家理论家都把它看成是唯一合乎自然规律的……[35]”。

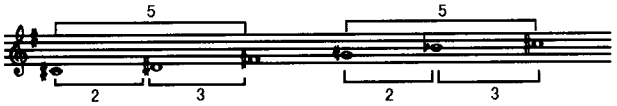
以上这种状态是一种偏离自然的非自然状态，即“远离平衡区的非平衡状态”。正是这种非平衡的性质导致了东西方的交流，而形成一种新的、稳定的、充满活力的音乐。这种音乐打破了“欧洲为中心”、“亚洲为中心”等静止、封闭的观念。从它们可看到为“自然”的回归，新平衡的获得，现代作曲家们作出了不懈的努力。略作分析：

1. 拉威尔《G 大调钢琴协奏曲》第一乐章

乐曲一开始就是五声音阶与自然音音阶的结合，即自然泛音中，间断的音程序列（Ⅰ）（黄金律）与连续的音程序列（等差数列）的结合。分析图示：

(1)钢琴左手声部：五声音阶

例 15

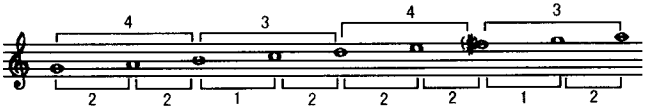


（音程序列：5 3 2）

（与泛音中，间断的音程序列Ⅰ——黄金律相符）

(2)乐队与钢琴右手声部:自然音音阶

例 16



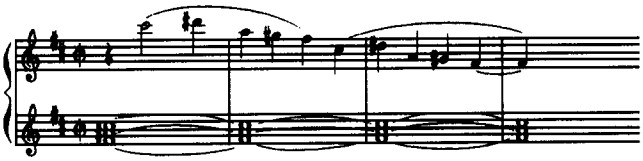
(音程序列:4 3 2 1)

(与泛音中,间断的音程音阶——等差数列相符。)

2. 拉威尔《G 大调钢琴协奏曲》第一乐章

分析谱:

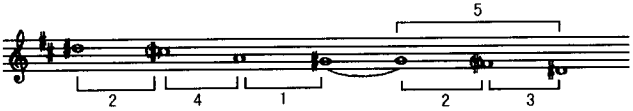
例 17



(1)旋律声部:五声音阶(有半音+无半音)

五声音阶(有半音)　五声音阶(无半音)

例 18a

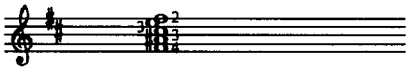


(音程序列:4 2 1,5 3 2)

(分别与自然泛音中的间断音程序列 Ⅱ——等比数列和间断音程序列 Ⅰ——黄金律相符)

(2)伴奏声部:大小调音阶中的属七和弦

例 18b



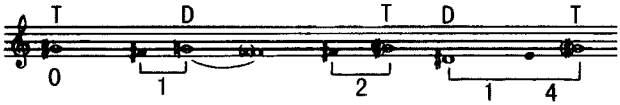
（音程序列：4 3 2）

（与自然泛音中连续音程序列——等差数列相符）

3. 索·古贝多琳娜《如今雪花永远飘落》第一乐章

分析谱：

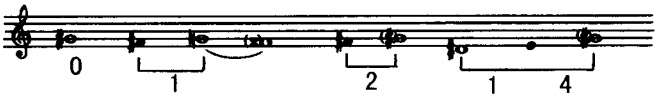
例 19



作曲家以一种极其简练的方法融合了五声音阶（有半音）的素材与大小调音阶的素材于一体。试作分析：

（1）有半音五声音阶的素材

例 20

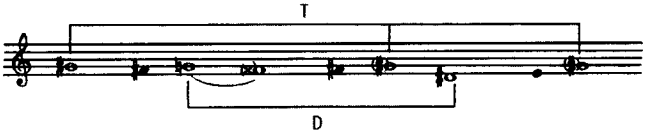


（音程序列：4 2 1）

（与自然泛音中，间断的音程序列Ⅱ——等比数列相符）

（2）大小调音阶的素材

例 21

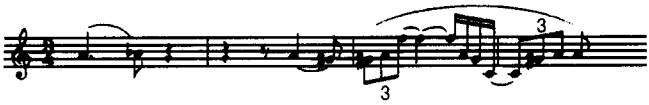


4. 索·古贝多琳娜《庭院的欢乐与悲哀》

乐曲由两个音程模式组成：

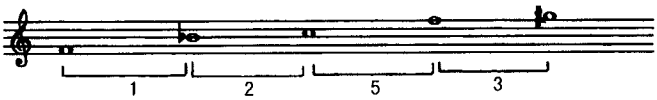
(1)悲哀的音程模式——与无半音五声音阶相同的数列

例 22a



例 22b

分析谱



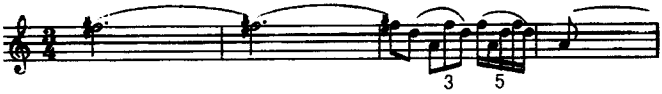
(音程序列:5 3 2 1)

(与泛音中,间断的音程序列 I ——黄金律相符)

虽然没直接用五声性的旋律,但出现了与无半音的五声音阶相同的斐波那契数列——黄金律。

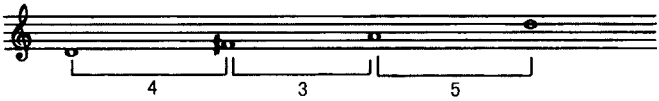
(2)欢乐的音程模式——大小调音阶中的大三和弦

例 23a



例 23b

分析谱:

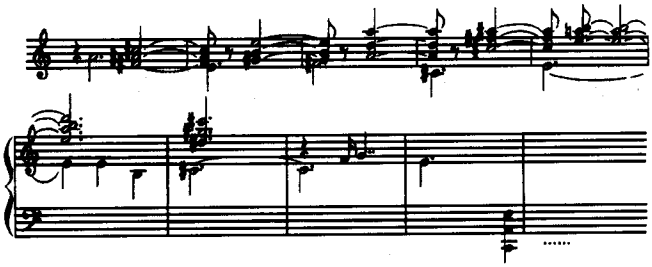


(音程序列:5 4 3)

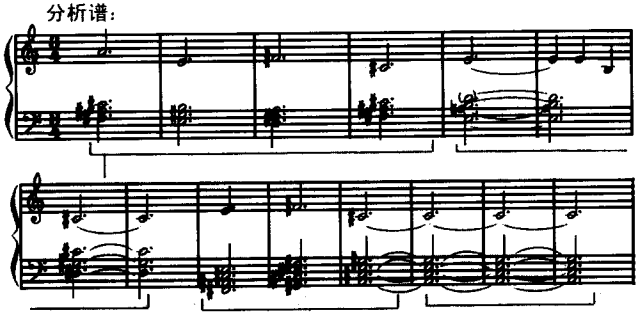
(与泛音中连续的音程序列——等差数列相符)

5. 贝·巴托克《乐队协奏曲》第三乐章

例 24a

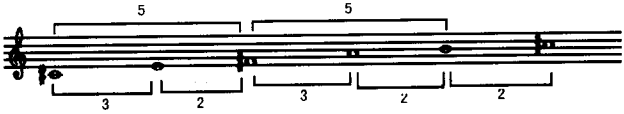


例 24b



(1)旋律声部——无半音五声音阶

例 25

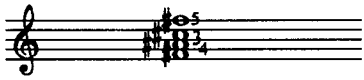


(音程序列:5 3 2)

(与泛音中,间断的音程序列 I ——黄金律相符)

(2)伴奏声部——大三和弦为基础的三度叠置和弦

例 26



(音程序列:5 4 3)

(与泛音中,连续的音程序列——等差数列相符)

在已分析的上列作品中有两种不同的感觉:

1. 能清晰地感觉到五声性的旋律和五声性的音组,如拉威尔《G 大调钢琴协奏曲》第一乐章和巴托克《乐队协奏曲》第三乐章;2. 虽没有直接出现五声性的旋律和五声性的音组,却感觉到有浓厚的东方氛围,如古贝多琳娜《庭院的欢乐与悲哀》和《如今雪花永远飘落》。

两种不同感觉的产生与两种不同的方法(两种不同的处理五声音阶的方法)有关:

1. 直接运用五声性的旋律和音组。除了以上提到的拉威尔、巴托克的作品外,还可在德彪西、斯特拉文斯基、普罗柯菲耶夫、肖邦、格什温等外国作曲家及中国大批作曲家的作品中见到。2. 直接运用与五声音阶相同的数列。除了以上提到的古贝多琳娜的作品外,还可在古贝多琳娜的其他为数不少的作品中见到。

以上简要地分析了 20 世纪印象派、民族乐派和后现代主义作曲家的作品。虽然,他们的风格不同,创作中处理在自然泛音中并存的、并分别与东西方音乐有密切联系的三种数列的方法不同;但是他们都是凭"自己的直觉"、"靠自己精神的特性"来理解泛音的关系;并且,凭直觉在创作中融合了这些数列,努力以此恢复和声音响的自然属性,体现东西溶为一体的"完整的人类精神"。

如果说"生活把人们分成两部分,人应该恢复自己的完整性[16]";那么我们也可说:是生活把音乐分成东西两部分,它也应该恢复自己的完整性。在作曲家们的努力中,我们已经可以高兴地看

到东西方音乐正渐渐融和合流，汇成一股回归自然的主流。

历史在世纪末的今天告诉我们：音乐发展的进程是非线性的，它已经经历了3个阶段：

自然——→远离自然——→回归自然……

（平衡）（远离平衡）（新的平衡）

不论音乐如何变化，有一点是永远不变的：宇宙中最初的一切是自然的，自然的一切是完整的。在完整的自然泛音中包含了宇宙的东方和西方，它是东西方音乐共同的物理基础。

---

①摘自索·古贝多琳娜给本文作者的信，载于《东方的感觉方式在后现代主义作曲家索·古贝多琳娜作品中的体现》，莫斯科"善辩家"出版社1997年版，第4、5页。索·古贝多琳娜（1931—　　），世纪杰出的当代俄罗斯女作曲家。

②参见桑桐《和声理论研究生班笔记》。

③（英）莫·卡纳：《二十世纪和声研究》，冯覃燕、孟文涛等译，人民音乐出版社1983年版，第98页。

①参见（俄）尤·尼·赫罗波夫：《现代和声概念》，莫斯科出版社1974年版，第43页。

⑤（俄）华·尼·赫罗波娃：《索·古贝多琳娜的风格特点和她的第三弦乐四重奏》（待出版），第20页。

⑥同①，第36页。

⑦汪成用：《近现代和声思维发展概念》，载《音乐艺术》1982年，第71页。

⑧甘璧华：《核心和音技术》，载《音乐艺术》1995年第1期，第39页。

⑨参见尤·尼·赫罗波夫：《和声学》，莫斯科音乐出版社1988年版，第223页。

⑩同[1]，第13页。

⑪（奥）鲁道夫·雷蒂：《调性·无调性·泛调性》，郑英烈译，人民音乐出版社1992年版，第22页。

⑫（匈）萨波奇·本采：《论旋律》，司徒幼文译，人民音乐出版社1983年版，第242页。

⑬（德）保罗·亨德米特：《作曲技法》第一卷，罗忠熔译，人民音乐出版社1983年版，第50页。

⑭同⑫第20页。

⑮同⑪第22页。

⑯（俄）华·尼·赫罗波娃：《索·古贝多琳娜》，莫斯科四学科出版社1992年版，第4页。

原载《黄钟》2000年第1期

表演艺术研究

西欧各时期合唱作品的主要表现特征

马革顺

一个时代，一个民族；一个流派或一个人的文艺作品，都有其独具的风格特点。艺术风格的形成，是与当时社会的政治、经济、思想、文化有着密切的关系的。同时，与艺术表演技术、技巧的发展以及乐器的制造性能也有直接的联系。一个合唱组织或合唱指挥，为了正确地解释和表现合唱艺术作品，就必然要探索合唱作品的艺术风格及其时代特点。

合唱作品的成型，可以说始于15世纪。15世纪以前是以单旋律为主。15世纪以后的合唱作品，从风格上来说基本上可以分为五个时期：文艺复兴时期（1400—1600），巴罗克时期（1600—1750），古典时期（1750—1820），浪漫时期（1800—1900）及现代时期（1890—现在）。当然，风格的形成与发展是不能以年代来截然划分的。同年代的作品可能风格不同，一定的风格，可能跨越不同的年代。因此，对一首合唱作品风格的确定，必须从作品本身来进行研究。

本文将从节奏、拍率、速度、力度、结构及表现形态等方面，对各个时期合唱作品的主要特征进行探讨。

文艺复兴时期

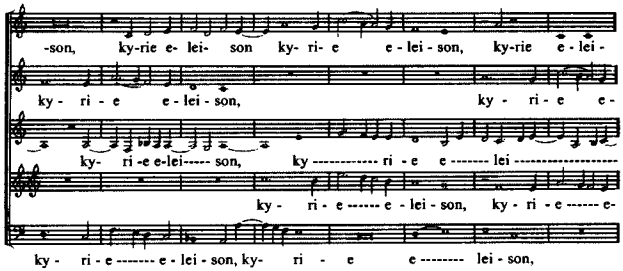
15 世纪以前，音乐主要服务于宗教的教义。但同时在民间，也成为一种抒发感情的活动。游吟诗人的音乐旋律偶而也被教会所采用。人文主义的兴起，削弱了宗教音乐的统治地位；一部分城市平民和文人开始考虑今生的问题而抛却了对来世的憧憬；宗教改革也直接影响了僧侣对教会音乐的控制，而开始使音乐走向民间。同时，尼德兰乐派的兴起及 15 世纪欧洲宫廷权力和财产的扩大，也影响了音乐的发展，印刷术的发明又进一步推动了音乐创作的兴起。这一切都促进了音乐艺术的繁荣，使这一时期的合唱艺术呈现出多样化的面貌。

文艺复兴时期合唱作品的特点：

1. 逐渐脱离教会调式而向大、小调发展。
2. 基本是复调音乐，各声部起着同等作用。
3. 作品是非节拍的，音乐节奏依从于歌词。
4. 声部模仿时常先后交错。
5. 非协和音的使用受严格限制，变化半音被避用。
6. 旋律仍受素歌(Plain Song)的影响。
7. 大量采用三拍子的旋律。

节奏与拍率

本时期的作品是非节拍的，音乐的重音以歌词的抑扬为依据，每小节第一拍为重音的规律，在这一时期几乎不存在。固然，在本时期后期，作品中已出现小节线，那仅仅是为了使歌者易于唱得整齐而已。若以今天的眼光来对待当时的小节线，就会损害了声部固有的流畅及节奏。如下例采自帕莱斯特里那的弥撒曲：Repleatur os meum Laude



上例每个音节都在小节的不同拍子上分别出现，若以小节划分强弱的概念来处理，就会混乱不已。因此必须依照歌词的强弱来安排旋律的抑扬。

速　度

文艺复兴时期作品的速度，主要根据歌词的情绪。当歌词的一个音节形成一个音型（二个音节唱好几个音〔melisma〕）时，节奏必须加以克制，使歌唱线条固有的美显示出来。也就是说，速度必须具有略为向前推进的感觉。演唱时，速度必须保持稳定，任何速度上的改变，只能根据歌词情绪的变化或是结构改变的情况而改变。段落之间速度的转换，必须根据歌词处理得非常精致而合理，以免损害作品的对称。

“渐慢渐弱”（Rallentando），在文艺复兴时期的作品中不存在。若有需要，往往变化在各段落本身，用扩大音符时值来取得这种改变。因此处理这类作品时应避用“渐慢渐弱”。

本时期的宗教作品必须处理得平稳流畅，乐句应有上升和下降的线条。如弥撒曲或经文歌就应严格限制，不允许速度有任何明显的自由。处理这一时期的世俗性作品，可以根据内容及歌词比较自由一些，如牧歌（Madrigal）等类作品。总之，避免速度上的改变，是表达本时期作品的准则。

力　度

力度变化依歌的情绪而定。力度的变化往往与速度相联系，存在于段与段之间的对比中，在一个段落的内部力度的变化极为克制。由于协和音程的大量采用而缺少和声上的复杂性，因此这时期的作者很少想到“作品高潮”这一词。还由于声部的先后交错是这时期作品的特点，因此“终止式”是很不明显的，并因而减少了对力度的需要。

结　构

本时期的作品基本是复调性的，各声部组成相关连的水平线条，作品大多包括三至六个声部，也有超过六个声部的。这时期的作品，乍一看似乎某些部分也含有着主调性的成份，但仔细观察就可发现像基本上是复调性的，为使声部流畅而常省略三音等。

从早期的杜费(Dufay)开始贯串整个时期的复调作品中，模仿占有主要地位，由一个声部呈示主题，其它声部追随模仿。主题必须清晰显示，模仿的进入必须肯定而清楚，过份的强音必须避免，使之不掩盖其它声部。当其他模仿声部进入时，这个声部就必须退让，让新的模仿声部凸现出来。

表现形态

因大量采用协和音程(同度，三、五、六、八度及三和弦)，非协和音程的采用是很谨慎的。只有在感情非常激动的地方才能有选择地使用。因此在表现上必须囿于一定限度，演唱对应感到深远而克制。

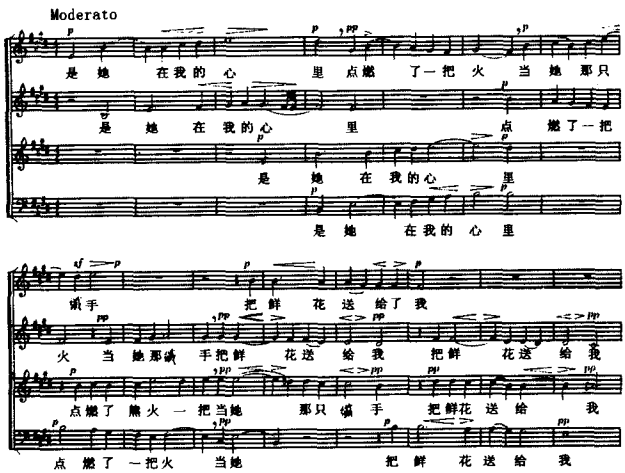
文艺复兴时期的作品已孕育着和声的特性，但正如前面谈到的，因为复调作品的缺少“间隙性”，而声部往往又前后交错、楔榫，因此终止感减少到极小的程度，终止要求非常隐藏。指挥时一定要找出一切前后交错的处所及延留的部分，并要求合唱团员彼此礼让、互相扶持。

文艺复兴时期的弥撒曲及经文歌的本质是非人格化的。演出

时要有一种虔诚的的气氛，不能掺进任何戏剧性的处理。即使在音乐会上演出，也应避免采用戏剧性及波动的人声。当时教堂的建筑已为形成这种渺远而升华的感受创造了条件。

这时期也是欧洲在音乐方面大交流的时期。对世俗音乐和牧歌(Madral)的表现可赋予一定的自由。当时的作者常根据歌词的意义发挥，把作品标上各种表现手法。如用跳音来表现欢乐，上行的乐句表示“天”，下行的乐句表示“地”，用增减三度音程度表示“忧愁”；非协和音程表示悲伤痛苦等。我们熟悉的拉索的《回声》，几乎察觉不出这一时期的风格痕迹。整个作品是主调性的音乐，转调频繁，力度变化幅度也很大。尽管这样，处理这种作品时仍要照顾该时期的特性，尤其在节奏上要保持严谨，力度的幅度也不能过份。指挥这一时期的世俗性音乐，既要避免枯燥，又要避免豪放，一定程度的抑制必须保持，特别在节奏的严谨方面。

我们再看一首帕莱斯特里那的“牧歌”，《她点燃了我的心》(片断)：



从上例可看出，决不能以同时期宗教作品的要求来表现，也不能以此后各时期作品的表现手法来处理。它既有复调的因素，又有和声和终止式的特性。同一乐句的力度变化幅度也较大，但又要有一定的抑制。

这时期的作品基本是无伴奏的，即或有乐器伴奏也不过是用乐器来重复人声的声部。

本时期的主要作家：

杜费(Guillaume Dufay，1400—1474)

奥凯亥姆(Johannes Okeghem，1430—1495)

依撒克(Heinrich Isaac，1450—1517)

加勃里埃利(Andrea Gabrieli，1520—1586)

帕莱斯特里那(G. P. Palestrina，1525—1594)

拉索(Orlando di Lasso，1532—1594)

莫尔来(Thomas Morley，1557—1602)

吉蓬斯(Orlando Gibbons，1583—1625)

巴罗克时期

本时期作品富于感情和装饰性的变化，戏剧性的色彩浓厚。很多作品都充分地表达了作者本人对外界事物的感受和反应。

这一时期开始于意大利的反改革运动，影响很快遍及全欧。由于天主教的反改革运动势力很强，因此它多少带有“复古”的意味，而资产阶级的兴起，歌剧的成型，宫廷及沙龙音乐的盛行，都给本时期的音乐创作以极大的影响。由于刻意修饰成了艺术上的一种新风尚。因此，乐句装饰音的缀饰、数字低音上的即兴变化形成了本时期音乐表现的特点。

巴罗克时期合唱作品的特点：

1. 建立在大、小调上。

2. 数字低音。

3. 主调音乐逐渐巩固，复调从属于主调。

4. 小节线划分强弱拍率的作用完全肯定下来。

5. 感情加深，装饰变化增多。

节奏与拍率

小节线及拍率的作用，在本时期得到了完全的肯定，因此指挥本时期的合唱作品，应当肯定地使用正确的拍率，但必须找出乐句中真正的高点，有层次地使用和安排所有的强拍，避免机械划一地使用强弱拍。

本时期的绘画艺术，往往在结构上只突出某一特征，予以重点描绘，其余空间则留给欣赏者去联想。作曲家也是这样，音乐往往在开始后即继以休止符，使休止后的音符更有力、更有紧张度地趋向下一强拍而又不使听者感到音乐的中断。本时期作品由弱拍或拍子的弱部开始的情况也较多。这与上面所说的休止符的作用是一样的。切分、延留音也具有同样的作用。本时期音乐作品中的休止符、弱拍、切分、延留音等不同于其它时期，它们有前趋的倾向，动而推进的要求更较强烈。以下两例说明了它们的作用和效果。

这时期的作品各声部都形成交错关系，此起彼落，相互牵制。对这些作品，必须以非常严谨的节奏来演唱不能明显改变速度。同时，指挥者必须充分利用休止、弱起、切分、延留音的作用，给予演唱以推进的动力。

Wo ist der neugeborne König?

J.S.Bach

Tempo moderato

f

Wo, wo, wo ist der neuge -bor-ne Kö-nigder Ju-den? wo

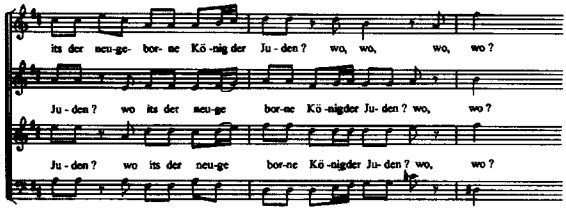
f

Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu- ge - bor- ne Kö-nigder

f

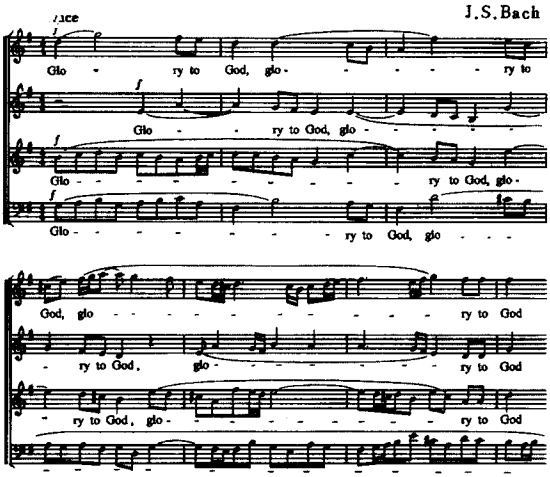
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu- ge - bor- ne Kö-nigder

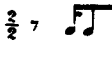
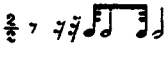
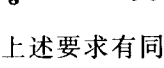
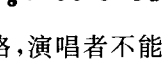
f



Glory to God in ite highest

J.S.Bach

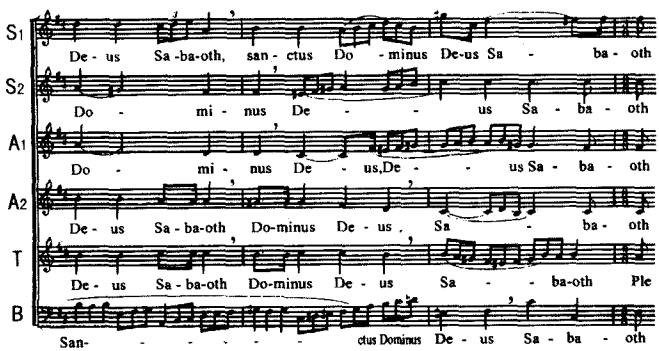


巴罗克时期的作品，演唱时常将附点音符后面的短音符处理得更为缩短，以推进到下一重点音符，这是处理这时期作品的一种特征。如将  演唱成  ，将  演唱为  ，这种处理与上述要求有同样的作用。为了风格，演唱者不能完全按照记谱的时值来演唱，这种表现手法从 17 世纪一直持续到 18 世纪末。从蒙特威尔地、普赛尔、巴赫到韩德尔，以至海顿、莫扎特、贝多芬等等的某些作品，常需要这样处理。如韩德尔的清唱剧《弥赛亚》的序

曲，开始时乐谱记为：

这就使得音乐的强弱更为清晰，避免了节奏上的松散、拖拉。当然，这种手法用于光辉壮严的作品及抒情温柔的作品时应有所区别。

另外有一种相反的情况，就是在三进拍子的旋律中遇到附点音符时，这种附点音符就要服从三进拍子的属性，附点音非但不拖长，相反地却变成三连音状态如 $\frac{3}{4}$ 的旋律应演唱为 9/8 的拍子 ，如巴赫《b 小调弥撒》中的一个片断，其中所用的附点音符 都应演唱成



速　度

巴罗克时期作品的速度一般是中速。处理时又要谨慎，极快和极慢都应避免，即使标着非常快的速度术语，也应给予限制。这时

期作品中所标的 Allegro 或 Largo 更多是表示作品的性质而不是速度的。很多指挥误解了这点，常将 Allegro 或 Vivace 处理得过分快，或将 Adagio 或 Largo 处理得过分慢。Allegro 的意义一般是指朴实、愉快、活泼、轻快，并不完全指快速。而 Largo 一般是指宽广而不完全指慢。

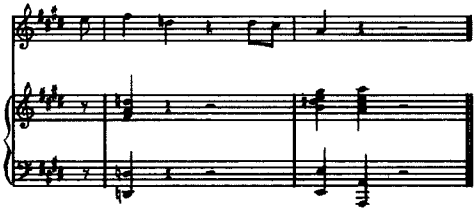
韩德尔常在标以 Allegro 的合唱作品的末尾常用 Larog 结束全曲。这一段指放慢一倍，如 Allegro 是 1＝120，那么 Largo 便是 1＝60。如果过慢地处理 Largo 将有损原作的面貌。

渐快(Accelerando)或渐慢(Ritardando、Rallentando)在巴罗克时期几乎是不存在的。当时没有这种渐快或渐慢的概念，直到 18 世纪晚期的曼海姆乐派中才产生这种速度变化。

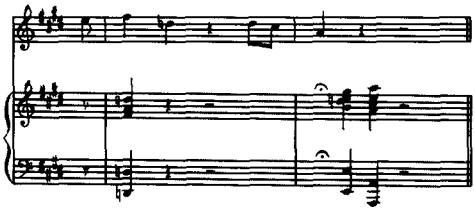
巴罗克时期的 ⌒• 记号也不完全指延长，主要是结束乐句或指示歌者呼吸的气口。直到 18 世纪末叶，⌒• 才演变成根据表情的需要而延长原音符时值的标记。

本时期的合唱伴奏应采取断奏奏法，几乎每个音都互相分开。也许这种演奏方法是为了防止速度的加快。

宣叙调(Recitative)是本时期开始出现的，演唱宣叙调一定要服从歌词的感情和节奏，不能呆板地按谱宣唱，谱上的时值不过是节拍的示意。当然也不能过分自由。在宣叙调的结尾处，有时伴奏和弦是与歌词末一字同拍的，伴奏可在唱完后再奏出。如韩德尔清唱剧《弥赛亚》中的男高音宣叙调末句。



一般都处理为



力　度

渐强与渐弱(Cresc. dim),在巴罗克时期并没有今天那么大的相差幅度。因为当时的乐器,不可能产生目前乐器所拥有的强弱幅度。譬如当时的管风琴上就没有"增强"(Swell)这个音栓。钢琴也只在本时期的后期才发明。因此,力度对比在当时大半是通过增减声部及乐器来达到。这时期的力度称为阶层式的力度(Terraced dynamics),它是一层层地推进及一层层地递减的。指挥必须限制演唱的力度在弱(piano)与强(forte)这一幅度之间。除了某些表现上的需要,这力度范围不得超出。内声部的演唱者应尽力与两个外声部取得平衡,内声部的音量和音色,都应与两个外声部的音量音色相一致并受其制约,以取得均衡(blending)。

结　构

从巴罗克时期开始,音乐逐渐由复调音乐走向主调音乐。数字低音的运用,使旋律建立在和弦的基础之上,复调手法虽仍然存在,但在它的前后往往出现和声性的框框,同时,中世纪教会调式也逐渐为大小调所取代。由于和声的建立,和声的功能占了主要的地位,即或是复调也是根据调性关系的要求来处置,从而为下一时期交响性作品的发展铺平了道路。

指挥本时期作品时,一定要考虑作品的调性布局。调性的转换是造成阶层式力度的主要因素,它有着表达作品内容、情绪的一定要求,只有处理好调性布局。才能形成作品的表现上统一和变化的辩证关系。

表现形态

文艺复兴时期合唱的表现形态是比较克制的，巴罗克时期的作品表现上就比较丰富了。但仍属于非人格化的，是根据作品总的情绪来处理的。和弦的功能成为表现内容的主要手段之一；“终止式”成为推向感情满足的主要因素；不协和音的运用丰富了感情的变化。文艺复兴时期的大协和音大都是有准备地进入的，如挂留音，经过音，上邻音或下邻音。本时期不协相和弦的运用则常没有准备，只是根据需要而形成情绪上的强烈对比。如巴赫的《b 小调弥撒曲》中“十字架牺牲”的一段。

用音乐来描绘歌词，在本时期已被充分注意到。如巴赫对他的学生说：“演奏圣咏（前奏）一定要按照歌词的意义来进行”音乐由歌词而产生，但音乐与歌词两者之中，音乐仍占主要地位。

巴罗克时期作品的另一特点是器乐与声乐同等重要。因为本时期出现了很多新型乐器，又改进了不少原有的乐器，在某些作品中，器乐的作用甚至超过声乐。演唱巴罗克时期的声乐作品，特别在节奏方面，必须以器乐为依据，既不能采用波动过大的人声，音准方面也必须服从器乐的性能（特别在复调作品中）。

在音高方面，我们必须考虑到当时的标准音高是低于目前的音高。由于受制于当时的乐器结构和冶金水平，音高较目前所用的标准约低半音。若用目前的音高来唱当时的作品，往往会感到过分明亮。这也是指挥这时期作品时应当考虑的问题。再有，目前的声乐技巧已远较当时高超，指挥巴罗克时期作品，应要求歌者适当地按照当时的声乐面貌来演唱。

本时期的主要作家

加勃里埃利（Giovanni Gabrieli 1557—1612）

佩吕（Jacopo Peri 1561—1633）

蒙特威尔地（Claudio Monteverdi 1567—1643）

许茨（Heinrich Schlitz 1585—1672）

普赛尔(Henrg Purcell 1659—1695)
斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti 1660—1725)
维伐尔地(Antonio Vivaldi 1669—1741)
巴赫(J. S. Bach 1685—1750)
韩德尔(G. F. Handel 1685—1759)
佩戈莱西(Giovanni Pergolesi 1710—1736)

古典时期

巴赫与韩德尔所处的18世纪前半叶是巴罗克时期的高点,音乐上已逐渐形成古典时期的新风格。古典时期一般是指1750年到1820年,出现了"罗可可"、"启蒙运动"、"狂飙突进"等文艺思潮和文艺运动。同时,受法国资产阶级革命影响,艺术、音乐都显现出一种新的面貌,新的风格。作曲家面向日常生活,更多地表现了普通人的情绪和愿望。

罗可可艺术抛弃了巴罗克艺术的宏伟,将庄重的装饰变成纤巧的精雕细刻。从宏敞的高堂华厅转向闺房书斋,夸张的豪言壮语变成促膝的切切私语,复调音乐变成集中烘托主旋律的主调音乐。

罗可可艺术适应的是宫廷贵族的审美趣味。曼亥姆乐派及北德乐派,则反映中层社会所普遍具有的那种不满现状,提倡表现人的个性的资产阶级情绪。欧洲的启蒙运动,主张人要挣脱神学和宗教的羁绊,运用理性进行独立思考。但启蒙运动的初期还是常带有妥协和改良的倾向,而"狂飙突进"则有了进一步的发展。这些影响反映到文艺的一切领域,音乐当然不能例外。

宫廷是古典时期(尤其是初期)的文化中心,贵族们认为他们有独占文艺的权利,这就形成了他们与被雇佣的艺术家之间的矛盾。双方对创作各有不同的要求,但最终音乐还是逐渐摆脱宫廷的束缚成为一门独立的艺术。

这时期音乐作品的特点:

1. 力度范围扩大。

2. 曲式结构确立。

3. 器乐作用加强。

4. 修饰成分减少。

5. 主调音乐占主要地位。

节奏、拍率及速度

古典时期特别是罗可可风格，是力求优雅，纤细与繁缛，音乐作品流美、雅致。指挥这时期作品，应充分利用轻柔与灵敏的动作，来刻划出那种纯净而提炼的节奏。正因为这种精敏的刻划，才能在某些必要时产生真正的力度。指挥这时期的作品不能因优雅而失去刚健灵敏，指挥者必须使演唱者反应出最敏捷而清晰的节奏与拍率。

本时期的作者常明确地标出所要求的速度。标记的术语除廓出作品性质外，也包含速度的含义。但作品的速度一般是适度的，极快或极慢一般都在避免之列。

古典时期的作家偶而也采用“自由速度”(Tempo rubato)，但较以后各时期严格，同时在“自由速度”后立即回到非常严谨的原速。合唱作品不能因歌词的意义随意改变速度。从本时期开始采用渐快(Accelerando)与渐慢(Rallentando)，但仍须谨慎与克制地使用。

本时期作家除了运用名实相符的速度术语外，也注意到音响效果的问题以及乐句、分句等术语及记号，后期的作家也采用节拍机上的标记。

力　度

力度在本时期作品成为音乐表现上的主要手段之一。特别是18世纪后期的作品，已较多地采用渐强与渐弱，与巴罗克时期阶层已不相同。在合唱作品中的渐强与渐弱，大致增强或减弱一个音量等级，如由 p<mf，很少由 p<f。除非在乐器演奏中，才充分使用

渐强与渐弱。

重复乐段或乐句，在强弱上似乎有一种不成文的规定，就是第一遍如果是以弱(p)来演唱，那么重复时必须用次强(mf)或(f)来演唱。和声本身也提供给指挥者处理强弱的一种依据，不协和和弦必须比解决的协和弦强。指挥还必须对演出的场所及演唱的人数进行考虑，如果演出场所音响好或演唱人数很多，就必须在音量上予以收敛。

结　构

如前所述，本时期作品的风格一反巴罗克时期作品的庄重、雄浑而追求轻巧敏捷。复调手法仍经常采用，特别在宗教性作品中，但主调已是主要手法。巴罗克时期作品往往以有力的低声部来衬托主旋律，而本时期合唱的内声部亦起着重要的作用，内声部不仅是和弦的填充音，而且与低声部共同对主旋律进行烘托。

对前一时期的探讨中涉及的调性紧张度问题，在此后的作品中占有极为重要的地位。

奏鸣曲式在本时期已经形成并确立，因而加强了作品的交响性。但这种作用的基本焦点是调性问题。这时期的作品转调时大致是转到属调组或下属调组。指挥处理一个作品，如果转到属调组调性时，应有紧张的趋势。如转到下属调组调性时，应给人以较松弛或宽广的感受。在关系大小调互转时，小调转到大调应造成明亮向上的效果，而由大调转到小调，则应具有思考疑问的意味。在转入其他远关系调时，一般都有着较激烈的感情变化，而回到原调时，则应有充分肯定的安稳与园满之感。

指挥对于调性的转换必须予以有特性的安排。要按照作品的要求来决定，绝不可教条式地处理。例如乐曲结束前的下属调性，往往又不意味着松弛，而意味着更广阔、更宏伟有力地趋向主调。如海顿《四季》的终曲，结束前出现的下属调，是有力地趋向结尾的主调的。

表情与形态

巴罗克时期音乐作品的进行过程，缺乏明显韵阶段感与终止感。古典时期的作者则充分利用乐句这个特点，从和弦及终止式的使用上使乐句能够明显地起迄。同时主旋律居于主导地位，其它声部像众星拱月似地支持着主旋律。

本时期作品的性格大致是概括的，趣味是谨慎的，情感是幽默的。“含蓄”为当时作者的主要追求目标，结构清楚，段落分明，也是当时作品的特色。为此，指挥必须拔到其中的内在联系，并在演唱时把这些主要特点表现出来。

本时期主要作家

格鲁克(C. W. Ghck，1714—1787)

巴赫(J. C. F. Bach，1732—1795)

海顿(F. J. Haydn，1732—1809)

莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791)

凯鲁比尼(Luigi Cherubini，1760—1842)

贝多芬(Ludwig van Beethoven，1770—1827)

浪漫时期

浪漫主义的艺术风格产生于1789年法国大革命摧毁了王公贵族的封建统治之后。以往的作曲家大多为君主贵族而写作，在作品中抑止了自己的个性和要求。而到了浪漫时期，作曲家已能不受雇佣者的约束，按照自己的愿望来写作，同时也能为与自己平等的人“交谈”。创作思想大大解放，作品中也能充分注入自己丰富的感情。当然，也有的人有脱离现实的倾向。个人的偏见、对未来的盲目乐观或消极厌世的悲观主义，也不时出现在某些作品中。

在这期间，合唱经常出现在乐队或歌剧等大型音乐作品中。无伴奏作品比前一时期减少了。世俗性作品增多，不少宗教题材的合唱作品，实质上是舞台，音乐会作品。

本时期作品的特点：

1. 强调结构及色调。

2. 作者及演唱者的主观成分增强。

3. 力度、速度的对比大大增强。

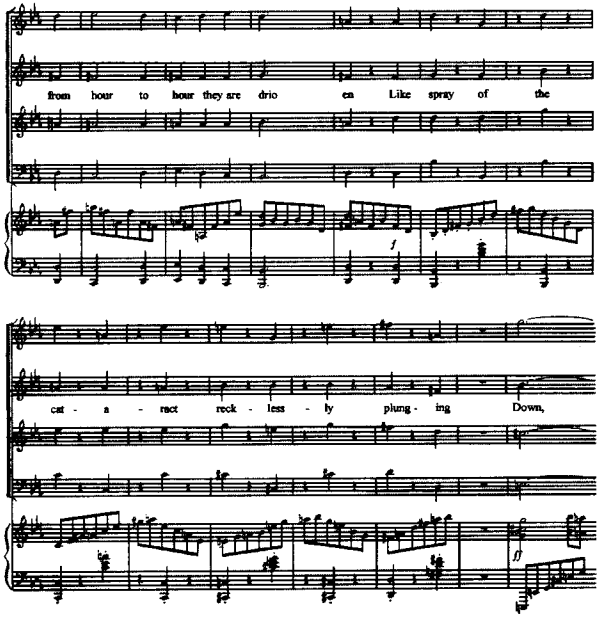
4. 半音阶的使用。

5. 标题音乐占优势。

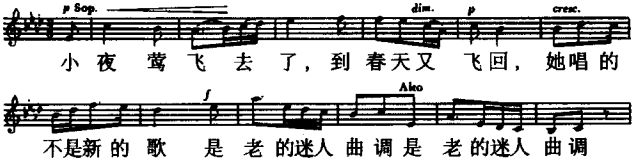
6. 大多是主调音乐。

节奏与拍率

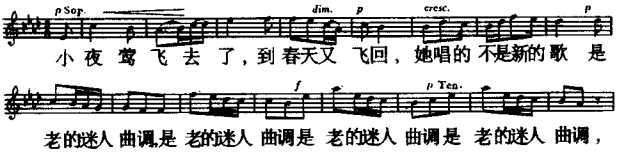
本时期作品固然不像20世纪作品那样频频变换节拍记号，但在作品中变换拍子而不改变节拍记号的情况则经常可见。这与以往采用切分法改变轻重音是完全不同的。如布拉姆斯“命运之歌”的片断：



这时期的作品常用不正规乐句，或将原句加以扩充来增加表现上的情趣。如门德尔松的《夜莺》原乐句是：

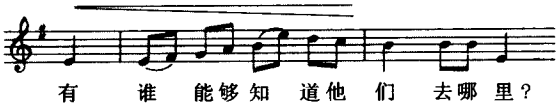


重复时主旋律转给了男高音，第二次重复时，在第八小节处扩展了四小节，再回到原来的旋律，随后又将原女低音的部分旋律转递给了男高音。这就增添丰富了表现上的可能性。



有些作品在同一旋律上作些微小的时值改动，便表现了不同的内容。如舒曼的《茨冈》，开始的旋律和结尾的旋律绝大部分是相同的，前者表现茨冈人生活中欢快的一面，后者则刻划了茨冈人生活的艰苦和流徙不定。作者在音符时值上仅作了一点改动，开始的旋律尾句是：

结尾时只将第一个八分音符改为四分音符，就改变了旋律的感情色彩。当然演唱必须更多地注意情绪的贴切传达。



因此，指挥本时期的合唱作品，应仔细分析作者意图中的一切细节并充分予以体现。

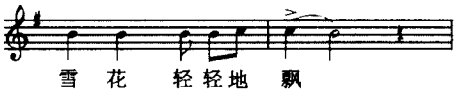
速　度

古典时期对作品速度上的限制，到了本时期已大为放宽。在快与慢的幅度上，远超出古典时期的范围。加速、渐慢和自由速度的运用也大为频繁。但这些都是根据作品的情绪来合理运用的。

这时期，出现了两个速度方面的派别。一派以门德尔松为代表。他们恪守古典时期的原则，避免过分的种种做法，主张保持一定的正规节奏和平稳的速度；另一派以李斯特与瓦格纳为代表，要求在作品中显现浓烈的浪漫色彩，追求宽广舒展的旋律与自由的速度。瓦格纳在他所著的《指挥手法》中明确地提出："一个指挥对作品演唱速度的选择，是根据对作品的了解而决定的。"

尽管出现了主张不同的两派作曲家，但我们很难对作品作划派归类的工作。如何表达，主要应由指挥本人根据作品的内容，风格来决定。

本时期作品可以根据内容，在某些乐句的上升过程中予以较明显的加速，下降过程中予以一定的减速。这里的加速和减连均指情绪而言，因而绝不可滥用。如埃尔加的《雪花》：



这乐句的第一小节，很明显地是在推向第二小节中的"飘"字。而在"飘"的延长过程中，情绪就逐渐减退。指挥时在第一小节就可以注意情绪的加紧，一达到"飘"字便可相应地减退，这对表达"雪花"无声无息复盖大地的崇高情绪是能收到良好效果的。这种表达方法在古典时期的作品中则一般是不允许的。

力　度

本时期作品中很容易看到作者所注上的 ppp 及 fff 等记号。在威尔地《安魂曲》的某些版本中，甚至可以见 ppppp 的。

渐强及渐弱已被 19 世纪的作曲家们大量地运用在作品中。有的用来表达距离上的空间感。如舒曼《茨岗》的结尾，采用渐弱的效果造成茨岗人乘着马车走向另一异乡客地，消失在人们视线之外的印象。这种手法也被用在歌剧合唱中，如瓦格纳乐剧《汤豪塞》中的“巡礼者合唱”通过音量的由弱而强造成巡礼者由远而近的效果。

19 世纪的作曲家越来越细致地将自己的要求标注在乐谱上面。为此，还创用了不少新术语，既表示所需要的速度，也表示所需要的力度。如用 Morendo 表示音乐既要慢一些也要弱一些。用 Andante Maestoso 表示既不要快，又要有丰满雄壮的音响等。

同时，突强(sfz)也普遍被采用，如在贝多芬《第九交响乐》的末乐章，门德尔松清唱剧《以利亚》，德伏夏克的《圣母哀悼曲》中，都有这种力度要求。

表情形态

新的和声进行在浪漫时期被大量地运用于创作中。不协和和弦，半音进行、含混的和弦解决和不明确的终止，再加上远关系转调及突然转调等，都给了作曲者以充分表达其创作意愿的手段。

浪漫时期的主要倾向是反对形式、传统、习惯及权威。因而更多地表现出作者本人的自我，无拘束地表达自己所愿意表现的一切，成为当时作家追求的目标，因此，除了在和声运用上发现了许多新的效果外，在节奏、力度、曲式等方面也进行不少新的尝试。

音色的丰富多彩是本时期作品的一大特点。作曲者为了取得新颖的效果，使用了不少新的音乐术语。如 con amore 表示怀着爱情来表达；con fuoco 表示火热、热情；con passione 表示热情；dolce 表示温柔；gioiso 表示愉快；mesto 表示忧郁等。这些术语也是指引指挥进一步了解作品的方向牌。

本时期的作品，基本上是为音乐厅、大会堂演出而写作的。这代替了以往宫廷或教堂，改变了演出的气氛。作为指挥也都应予考虑。

本时期的主要作家：

罗西尼(Gioacchino Rossini，1792—1868)

舒伯特(Franz Schubert，1797—1828)

柏辽兹(Heotor Berlioz，1803—1869)

格林卡(M. I. Glinka，1804—1857)

门德尔松(Felix Mendelssohn，1809—1847)

舒曼(Robert Schumann，1810—1856)

李斯特(Franz Liszt，1811—1886)

瓦格纳(Richard Wagner，1813—1883)

威尔地(Guiseppe Verdi，1813—1901)

古诺(Charles F. Gounod，1818—1893)

奥芬巴哈(Jaeques Offenbach，1819—1880)

弗兰克(Cesar Franck，1822—1890)

勃鲁克纳(Anton Bruckner，1824—1896)

勃拉姆斯(Johannes Brahms，1833—1897)

圣桑(Camille Saint-Saens，1835—1921)

比才(Georges Bizet，1838—1875)

柴可夫斯基(Peter llich Tchaikovsky，1840—1893)

德伏夏克(Antonin Dvorak，1841—1904)

沙利文(Arthur Sullivan，1842—1900)

格里格(Edvard Grieg，1843—1907)

福莱(Gabriel Faure，1845—1924)

塔涅耶夫(Sergei I. Taneyev，1856—1915)

埃尔加(Edward Elgar，1857—1934)

理查·斯特劳斯(Richard Strauss，1864—1949)

西贝柳斯(Jean Sibelius，1865—1957)

莱格(Max Reger,1873—1916)

拉赫玛尼诺夫(Sergei V. Rachmaninoff,1873—1943)

现代时期

19 世纪末,浪漫时期主观表现的创作手法仍在继续发展。部份作曲者仍然按照浪漫手法写作。其中比较有代表性的是:埃尔加、马勒、塔涅耶夫、理查·施特劳斯、莱格、拉赫玛尼诺夫等人。但也有很多作者开始寻求新的写作途径,这其中主要的有:印象主义、表现主义、新古典主义、新浪漫主义等流派。

印象主义——这一流派反对浪漫时期的感情主义及主观的写作方法,其主要代表人物是德彪西和拉威尔。德彪西受了当时印象主义绘画及象征派诗歌的影响,避免对事物明显而直接的模仿和描绘,要求抓住对事物某一瞬间的主观印象。表现手法简练飘忽、朦胧,似乎"悬在空中"。

表现主义——大约在 1910 年,为了反对印象主义的含混不清,表现主义接受了当时画家、诗人、艺术家的影响,可能也受到了弗洛伊德(Freud)精神学说的影响(要尽力从无意识中捕捉各种思想),要求表现作家自我的内心来替代传统的美学概念。他们追求新的表现方法,特征是不断地紧张、强烈,尖历的不协和音,有棱角的旋律片断,复杂的节奏及波动的速度。表现主义者利用各种方法来描绘人们内心的自我矛盾、冲突、恐惧、忧虑。主要代表人物有勋柏格,贝尔格,威伯恩,克然涅克等。

新古典主义——第一次世界大战后,有些作家重新追求 18 世纪的写作手法,他们追求感情与形式的平衡,认为写作技巧必须在感情表现之上,反对浪漫时期对感情的过分重视,认为形式是主要的,感情是次要的。他们贬低标题音乐,认为必须加强音乐写作方面的学术成分。这方面的代表人物有:斯特拉文斯基、兴德米特、米约、普朗克、威廉·舒曼、布里顿、佩尔西凯蒂及福斯等人。

新浪漫主义——20世纪的作家并不是都喜爱印象主义、表现主义或新古典主义的创作技法，他们采用浪漫主义的手法在自己的作品中自我表现。这就出现了另一流派——新浪漫主义。他们的作品一般均具有丰富的音响、不断的高潮。他们利用新古典主义对乐音和节奏的设计来表达他们自己的主观要求，因此他们的作品比较充满感情和温暖，较易为一般音乐爱好者所接受。

这个流派的代表人物是托赫、奥尔夫、汉森、瓦尔顿、克莱斯顿、巴比尔等人。

此外，还有一部分作曲家是运用民间曲调来创作的。主要有：柯达伊、沃恩·威廉斯、科柯普兰、格什文、维拉——罗勃斯，等人。

还应当注意的是不少作曲家在创作过程中进行了很多尝试、摸索。诸如平行主义、全音阶、五声音阶、十二音体系、无调性、双调性、多调性、点描手法、偶然音乐、电子音乐、块状和弦等。可能在某一作曲家作品中会发现不同手法、不同流派的杂陈。因此，决定作品的属性，不能依人还是应该根据作品。

本时期作品的主要特征：

1. 节拍记号不断更换，节奏复杂。
2. 超出调性的限制。
3. 采用非乐音的歌唱，着重歌词朗诵语调的节奏与起伏。
4. 采用自然界的音响。
5. 广泛运用室内乐演唱形式。
6. 总谱复杂化，出现大量新的记谱记号。
7. 大量的不协和和弦。

节奏与拍率

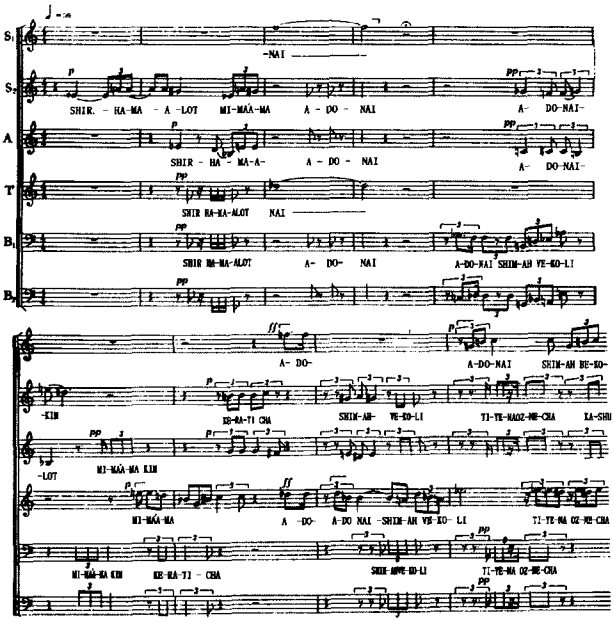
印象派的作品缺少紧张度和明晰的节奏。在指挥德彪西的作品时，一定要有一种“悬在空中”的感觉。顿音或强音是不多的。因此不能有过分的强拍。

与印象派节奏含糊的作品不同，表现主义的作品节奏比较明

确。击拍时要干净而轮廓清楚，表现主义常根据歌词的长短律和轻重律来安排音乐的节奏，因此必须经常更换拍子的性质来适应这种节奏。如下页的谱例 Schoenberg 的 De Profundis 中的片断。

新古典主义作品的特点是节奏鲜明。为了避免小节线后节拍重音的单调，有时用换拍子来加强变化，有时是通过重音记号来改变拍率的性质。

很多近代合唱作品的节奏是服从于歌词的抑扬的，因而不能依照有规律的拍率来进行，而必须通过重音记号来改变强弱的先后，指挥这时期的作品，不能按一般的图式来要求动作。当然图式不能改变，但由于强音不一定在强拍上，所以除了手臂的动作外，还必须辅以肩部或臂部的反挑动作。如果分拍的后部分是强拍，那就要在前面的部分予以有力的反射动作。



新浪漫主义的作品虽然节奏的安排与新古典主义的作品相仿佛，但在处理上要比较温和，更注意表达出歌词中个人的内在情绪。新浪漫主义的作品往往避用复杂的节奏。

总之，现代作品的复杂节奏，大都是要形成一定的效果。很多作品是根据歌词的需要而安排的，有的作品是按照生活中某些活动的音响节奏来安排的，也有的是按照情绪来安排的。指挥必须找出其内在的要求。

力　度

与浪漫时期相比较，印象主义作品的力度，在幅度上是较小而温和的。ff 很少运用的 mf、p、pp 则较多用。渐强渐弱在力度上的增减也很小。指挥这类作品时，动作不宜太大，动作不宜太尖锐。

印象派以后的作品，力度的幅度比较大，有时达到了强弱的极限，有时从极弱突然并发为极强。根据作品内容的需要，有时是轻轻耳语，有时是狂嘶猛喊。这小节与那小节，可能一是极弱、一是极强，甚至各个声部力度亦完全不同。

速　度

印象派作品的速度大都是中速或慢速，快速是很少见的。以后的近代作品则快速的多于慢速的。这大约与近代人紧张的生活节奏有关。表现主义的作品速度往往多变，并且常常间以停顿、渐慢或渐快。

新古典主义的作品很强调线条的清晰，如果速度过快，就会有损于线条；如果太慢，情绪的紧张度及节奏的动力又将被削弱。新浪漫主义的作品有较多的情绪要求，因此速度也要比较灵活而多变。

现代作曲家更多利用节拍器来指明需要的速度，这对指挥是非常有利的。速度与音乐的节奏和情绪有密切联系，指挥在考虑作品的速度时必须注意这两方面。当然指挥也必须考虑演唱时的现场音响、人数、气氛等，对演唱速度作出适当的调整。

结构与表情形态

印象派作曲家企图摆脱大小调调性系统的限制。德彪西用了中世纪的调式、全音阶及五声音阶，也常将四、五、八度的平行旋律安置在低音的持续音上，造成移动的和弦与持续音之间的矛盾冲突，也常用互相无关的和弦来造成色彩上的变化，和声功能和解决的作用被大大减弱，三和弦只是偶而用之，七、九、十一和弦反到用得较多，而且是连续使用或单独地，无联系地使用，从而造成印象派音乐特有的色彩。

一般来说表现主义音乐的始作俑者是勋柏格，又因为他采用了十二音体系，因此这两个名词几乎成了同义语。但事实上两者的性质并不相同。他的作品与以往的风格迥然不同，对称平衡的乐句或终止式是表现派所不取的。

新古典主义作品的特征是不断出现的不协和和弦，带棱带角的音乐旋律，不正规的节奏及不断更换的拍率。

新浪漫主义作品一般避用复杂的和声，他们多用具有抒情意味和丰满的和声，作品通常是易解的。不协和和弦也用，但只用在高潮或歌词中情绪激动的地方。有时也采用复调手法。

现代作品是所有近代作家努力想从各种渠道寻找新出路的结果，因而还很难找出共同的特征。几乎每个作曲家，甚至同一作家的作品，都各不相同。记得我 1981 年春在美国访问时，曾听了某大学研究班的作曲课。当天是由一位同学来解释他自己的新作品。我感到他所采用的音响及作品的速度、力度、和声及节奏起伏等都新奇异常，很难以理解。课后，我问该课的主课教授："像这样的作品交给一个指挥时，指挥将如何理解和指挥它？"这位教授笑着对我说："这作品除了作者本人外，谁也指挥不了。"从这个事例也可看出，理解近代作品很难找到一个共同规律，只有对它们进行充分研究，找出每个作品的特点和意图，才能进行指挥和演唱。因此，一个成功的指挥必须同时是一位学者，他除了广泛地研究和精通一切

有关音乐的规律外，还必须对各个历史时期的社会背景、经济基础、哲学思想等进行艰苦的钻研。涉及到自然科学的电子学、光学、声学以及计算机、语言等。称职的指挥必须具有广泛的知识和理论修养，只有这样才能真正理解一部作品。同时现代的作品在记谱方面又有了很多新的发展，很多作品在表现要求上大都注有文字说明，甚至指挥手势和动作也予以示意，这些都有助于了解作者的意图。

现代作品很注意歌词的语调，不论节奏或旋律都与语调息息相关，有时简直成了“说唱”。因此合唱音响及声乐要求一定要有所突破，同时，节奏的干净利落也比以往的作品要求高得多。

对现代合唱音乐的研究，在我国还是合唱艺术领域中最贫瘠的一个地带，有待于我们早日去进行探索、开掘，现代作品是各种新尝试的总合，这当中是瑕瑜互见、良莠并存的。一定要有所选择和取舍，绝不能来者不拒、囫囵吞枣，这样才能有助于我国合唱事业的发展。

原载《音乐艺术》1982 年第 4 期

弦乐重奏的音准及其训练

丁芷诺

音准既是弦乐演奏最基本的要求，又是最难的课题之一。弦乐器的发音、力度、音色、速度等各类技巧无不涉及音准。独奏的音准已够应付，如果几个人拉重奏，其和谐的程度与表现力常常会因音准差异而大相径庭。一组好的重奏，奏出的和弦响亮、辉煌，胜似几十人的乐队；柔和时切切私语近如人声。有的重奏组个人拉独奏可能还不错，但重奏时却发出一些构不成和声的音响，很难表达乐曲的意图。对于重奏音准的训练，有人认为不必多讲理论，多拉多泡就行了。我们不否认重奏是需要有一段合作过程的，但为了避免合作者之间因概念不同，为音准引起争论而花费过多时间，使他们能尽快进入良好的音准工作状态，有意识地了解一些音准理论以统一音准概念是完全必要的。

一　对弦乐器音准的认识

我们一般所接触到的音律有三种：五度相生律，纯律，十二平均律，那么弦乐器演奏用的是哪一种音律呢？

谈到弦乐器的音准，可以说是充满了矛盾。小提琴的四根弦的定音，是按五度相生而产生的（当我们将 A 标准音与钢琴对准，待

四根弦定准之后，可发现G弦已比钢琴低了）。但小提琴作为管弦乐队中的主要乐器，不论在重奏、合奏中则都是以和声为基础的，这时就需要运用纯律。而当小提琴与钢琴合作时，一般情况是小提琴奏旋律，钢琴和声伴奏，基本上也可用纯律；遇到旋律倾向性较突出时，也可用五度相生律；一到与钢琴同度或八度齐奏，或者等音转调的片断就会出现不得不采用十二平均律的某些情况。即使同样运用纯律，也因小提琴的五度相生定弦使部分调性有可能出现两种以上的音准现象。例如^{b}E调，可以有在D弦上1指紧挨着空弦（即把空弦D作为导音）的一种音准，和根据空弦G的小六度作为主音的另一种音准。如果再使弦乐器和民族乐器合奏（如京剧乐队），在音律上就更复杂了。尽管如此，由于小提琴（中、大提琴也一样）乐曲大部分是以自然大、小调体系写成，而弦乐重奏更是以和声为基础，因此我门认为弦乐重奏的音准训练，还是应以纯律为主的调整律较好（即按照纯律的要求训练，必要时采用另一种音律加以调整）。

与平均律相比较，纯律在自然大调音阶中的音准规律表现在：二级音要高些（即与五度音成纯四度），三级音与六级音要略低（三级音从主音与五度音之间取得，六级音从主音与下方五度音之间取得），七级音也是较低的（根据属音与上主音五度之间取得），四级音和五级音都是主音的上下方五度，都是纯四度和纯五度。

在小调中，大部分音与大调是相同的（二级、四级、五级、七级），只是三级音与六级音则略高（同样是从主音与五度音之间取得的小三度），这和我们过去一般所说大三度要大些，小三度要小些是两个不同的概念：一是指音程关系；另一是指音准概念，两者不能混同。

五度相生律	大全音 204	大全音 408	古代小半音 498	大全音 702	大全音 906	大全音 1110	古代小半音 1200
十二平均律	全音 200	全音 400	大半音 500	全音 700	全音 900	全音 1100	半音 1200
纯　律	大全音204	小全音386	大半音 498	大全音702	小全音884	大全音1088	大半音 1200

（摘自缪天瑞《律学》）

从上表中可看出五度相生律的三、六、七级音都最高，平均律其次，纯律最低。

在纯律中，大小调音阶相邻两音间的振动数比是：

大调 c d e f g a b c

$\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$

小调 c d $^{b}\bar{e}$ f g $^{b}\bar{a}$ $^{b}\bar{b}$ c

$\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$

根据纯律的音准要求来演奏一般的旋律，听上去都是比较准的。但对七级音的处理，在演奏和声（如 V 级）时，按纯律是好的；在旋律中当它上行到主音时，为了强调导音的倾向性，按五度相生律作小半音更好。其他的半音倾向音程也可以作同样处理，这样旋律声部就比较鲜明，动听。作为大小调特征音的三度音也有类似的情况。

另外，小提琴因空弦音的关系（如对 D 大调来说，小提琴的四根空弦皆在它的自然音阶之内，而在^{b}D 调、^{b}A 调则完全没有空弦可以依靠），使其对各个调有不同的音准要求，例如有人拉 G 大调音阶，遇到 sol 就对 G 空弦，遇到 mi 就去对 E 空弦，这其实是不对的，我们在小提琴上拉例 1，就可发现：b^1 和 d^1 组成大六度时，b^1 需略低才能取得完全的谐和；而 b^1 和 e^2 组成纯四度时，b^1 却需略高。也就是说，前一个 b^1 是作为 D 大调的六级音，后一个 b^1 却成

为 A 大调的二级音或 E 大调的五级音了。在 G 调中也可用例 2 说明同样问题：主音是 G(空弦)，六级音需略低，空弦 E 就当避免。这说明小提琴上的某个音是没有绝对不变的音准的，它必须按调性进行调整。因此，我们只有在学习了音律理论的基础上，才能够有意识地训练调性音准。

二　训练调性音准的重要性

小提琴音准的训练方法是多种多样的。如教师对初学阶段的学生，要他们记住拉半音两指靠拢，拉全音两指分开，若拉稍为复杂的音程，则让学生对着钢琴找音；而在乐曲中遇到同音或八度音程时，又让学生对空弦；还可让学生在高把位上用泛音查音准等。这些无疑都是帮助学生建立音准概念的有效方法。就弦乐器来说，其本身已倾向“五度相生律”，而中国人的耳朵也倾向听单旋律。我们在教学中不难发现，有些学生对旋律性较强的乐曲(如德沃夏克、柴可夫斯基等浪漫派作品)容易上手，而演奏贝多芬、莫扎特等基于大小调和声上的主题就显得格格不入。究其原因恐怕是听音方法不对头，以拉单旋律的办法是很难拉准和声性的旋律的。因此我门认为有意识地训练纯律音准，并在此基础上训练调性音准。让学生从理论到实际运用都能掌握，这是十分重要的。

在许多古典音乐中，以单声部出现的旋律本身就包含了和声及复调的因索。因此即使是拉独奏，演奏者也应当有调性及和声的概念。有些学生在拉克罗采练习曲第八课或巴哈 E 大调组曲的序曲时音准不好，其原因有可能就出在这二首乐曲的调性(E 大调)上。在小提琴上，只有 E 弦空弦音是 E 大调的主音，A 是它的四级音，下面两根空弦(D、G)都不属于 E 调，故缺乏音准的依靠，当曲调进行到 D、G 弦时，学生往往无意中将 e^1 这个主音拉成 G 大调的六级音，这样就低了。拉帕格尼尼随想曲第九首开始处(见例 3a)同学们容易下意识地根据第三把位的 d^2 找 b^2(见例 3b)，而不

是根据空弦 E 找属音 B(见例 3c),这与前面所举的例 1 的原理相同。

在弦乐合奏中,遇到 A 大调的乐曲(如丁芷诺、何占豪改编的《二泉映月》例 1)常会出现中、大、低音提琴音准偏低的现象,这也是因为中、大提琴只有一根外弦是 A,而学生将大字组的 A 音在无意中奏成了 C 调的六级音(即根据 C 空弦所得)所造成。如果升号更多的调,如 E 大调(德沃夏克小夜曲)、B 大调等,这个问题就更突出了。一旦主音的音准产生混乱,或者高、低声部的主音不统一,那整首乐曲的音不准就可想而知了。

C 调的音准在小提琴上也是较复杂的,既可以根据 A、E 空弦取小三度得到 C 音(较高),也可根据 G 空弦找 C 音(较低),我们应该根据不同乐曲的情况加以选择,如克罗采练习曲第二课和帕格尼尼"无穷动",就应采用 A、E 弦找 C 音的方法;如果旋律在低音区较多时就可采用 G 弦找 C 音的方法,如舒伯特《圣母颂》。在重奏中遇到 C 调,则多数在依靠中、大提琴的 C、G 空弦。

对于降号调(如^{b}A、^{b}E 调),一般的概念容易拉得偏低,以为降号调总是低的,其实并不一定如此。例如我们用 1、2 指拉一个 D 大调三级(此音根据空弦 A 找)的大三度(见例 4a),然后抬起 2 指保留 1 指再拉一个小六度(见例 4b),就可以发现$^{b}b^{1}$ 音如果和 D 空弦谐和,1 指必须往上移动才能达到,这说明这里的$^{b}b^{1}$ 比$^{\#}a^{1}$ 要高些,即 D 大调的升五级音要比降六级音略低。由于小提琴的空弦音多数是降调性的三级音,因此按纯律音准,降号调往往是较高的。如 F 调主音根据 A 空弦找,^{b}B 调主音根据 D 空弦找,^{b}E 根据 G 空弦找,^{b}A 根据 C 音找,^{b}D 可根据 F 音找等等。例如贝多芬弦乐四重奏 OP74 的慢板乐章(例 5),小提琴根据中提琴早一小节的^{b}C 音及整个^{b}A^{b}C^{b}E 和声背景,奏出的旋律中的^{b}C 音就比 D 调中的$^{\#}$B 音要略高。

在教学或乐队排练中,多数是由教师或指挥告诉学生这个音

高了还是低了，学生往往并没有弄清其中的道理。这样就常出现经过教师指导，一首曲子拉准了，遇到新的曲子、音准又不行了的情况；有时候，学生拉第二首曲子时还在下意识地用第一首的调性，造成在音准概念上的混乱。这些现象都说明：在教学中，对调性音准还应引起足够的重视，并需加强这方面的训练。

三 调性音准的基本训练

对于调性音准，光在理论上明确还不行，耳朵和手指都需要通过训练。

在小提琴上可从 D 调开始（充分利用 D、A 两根空弦），我们练习一个八度内的任何一个音，都应由主音或属音作为和声的依据，使每个音都有自己的“检查官”来检验是否拉准了，只有两个音完全协和，才能通过（见例 6）。

这里要注意的是：用 1 指奏的 e^1 和 b^1 分别作为调式的二级音和六级音，它们是有区别的，应着重练习根据 a^1 找 e^1（略高）和根据 d^1 找 b^1（略低）；用 2 指奏 $^{\#}f^1$ 或 $^{\flat}f^1$ 时，把它们作为三和弦的三音则可根据 d^1、a^1 两音（主属音）找到，用 2 指奏 $^{\#}c^2$ 时，倘作为 V 级和弦的三音，还应从 A、E 空弦音中取得协和，一般不需要高，但在单旋律中若作为导音倾向到主音时，即可略高。

进行练习时，手指可略带小滑动，即手指可从略低处向某音轻轻地滑动，但要迅速地、敏感地找到最准的一瞬间，这个原理如同小提琴调弦一般，这样就能够培养耳朵的敏感性和手指尖迅速调整的能力。

继上面练习后，再练琶音（见例 7）。

在练习单音的分解琶音时，音准概念应从上述双音练习中获得。在拉七种琶音时，对减七和弦与属七和弦应予注意，其中从 D 音开始组成的减七和弦实际上不是属于 D 大调的，它是本调属音的导七和弦，因此，其中的 b^1 不能当作 D 大调的六级音，而应按 A

大调的二级音处理(略高,见例 8)。

从 D 音开始组成的属七和弦属于本调的上四度调 G,故分解演奏时,其三度音一般还是可以用纯律音准,该属七和弦解决时,将#F 音作为 G 大调导音处理,则可以奏得略高些。

以上诸练习在 D 调练完后,即可在 A、G 调上(均可利用空弦)练习(见例 9、10)。然后可移至 1 指开始为主音的任何调上练习(见例 11、12)。用同样的指法排列,还可以练习 E、B、bA、bB(第一把位)及 C、F(第二把位)等调。

从 2 指开始的下调(空弦 A 作为三音)也要作一点练习(见例 13)。然后可以根据上述概念练习常用各调的音阶,开始用慢速度,用一个八度,以巩固音准概念。在旋律小调音阶中,上行的六、七两级音在概念上可以与同名大调相同;下行六、七两级音可与关系大调相同。

在独奏的音准训练中,如果说如何掌握好乐器在很大程度上是决定音准的基本条件(如左手手指起落动作、手型、换把的把握性、弓子发音的质量等等),那么在弦乐队或重奏中,一般说来对演奏者所要求掌握乐器的技术不会像独奏乐曲那样复杂,这时,音不准多数是因概念不统一所造成的。有这样的情况:有的曲子对大提琴来说音准比较容易,而对小提琴较难,如 G 大调、g 小调、C 大调、c 小调;有的则相反,如 A 大调、F 大调等,这是由于空弦音在此调性中所占的位置决定的。

重奏的音准训练可以从大、中、小提琴都最常用的 D 大调开始(见例 14),此练习由大提琴奏出空弦 D 作为标准音,中提琴找它的八度,二提、一提分别找出三音、五音,在 D 大调上进行 Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ 级和弦的音准训练。

在 A 调练习,则可以小提琴 A 空弦作为标准音,大提琴奏低八度……(见例 15)。

F 调的练习可根据 D、A 两根空弦五度所得的 f^1 作为标准音

(见例 16)。

另外,重奏组的几个人还可以经常在一起用 P 的力度练习各调的三度音阶(一提和中提拉上声部,二提、大提奏下声部)与分解和弦(例 17)等。有时可由其中一人拉某个空弦音,其余人轻奏该调音阶等练习声部平衡与音色统一。上述三个调的练习也可再作上、下半音移调,即变成^{b}E、^{b}B 或^{b}D、^{b}A、E 等调进行练习。

四 重奏排练中的音准处理

我们在重奏排练中建立起统一的调性概念之后,就可让演奏者对乐曲进行分析。如 C 大调有可能出现两种调性音准:根据小提琴 AE 弦所得的 C 音(略高)和大提琴 C 空弦(略低)。这时就得根据乐曲情况进行选择,若明确以大提琴空弦音为标准,则小提琴尽可能避免用 E 空弦;如果乐曲大部分都在小提琴,并且无法避免用 E 空弦时,大提琴的调弦就须将 G、C 两弦略为提高一些,这种相互协商中和的办法是经常遇到的。现在世界上一些重奏组在开始调音定弦时,采用中、大提琴的 C 弦须与小提琴 E 弦协和的方法,就是为了解决这个矛盾。

排练重奏如遇音准难处,既可由其中一人经常反复奏主音作为标准(这个主音如是空弦最好,不然也可根据空弦音找到主音作为根据)的方法练,也可采用两人练、三人练、慢练及找出和声骨架反复练等方法。

选择指法应适当考虑调性因素,多选用 1 指为主音的把位易于把握音准,如下例《如歌的行板》(柴可夫斯基)两处第一、二小提琴八度奏采用相同指法较好(例 17a、17b)。

为了加强调性,有时就要用空弦,例 18 中(柴可夫斯基 D 大调四重奏第三乐章),第二提琴和大提琴的双音都用空弦较好。但在例 19 中(贝多芬 OP59 之二),大提琴的 G 音实际上是^{x}F,最好避免用空弦。

在八度齐奏或同度齐奏时，可以采取以一个人为主，其他人靠的办法，通常是以低声部为主，将高声部奏得轻并处理成低声部上面的泛音，这样听来就比较融合统一。

对于较复杂的和弦，练习音准可以采取先解决容易部分再加入复杂部分的方法。如例 20(拉威尔 F 大调四重奏)，可先由第二提琴根据大提琴练音准，然后再分别加入中提琴和第一小提琴。

对于某些特别难的调性，如巴勃尔的“慢板”，整个乐章在^{b}D 调上，拉高潮的某些片断、四位演奏者在音准上都感到缺少依靠。练习时可采用移调的方法，先整体提高半音到 D 调上，待熟悉了彼此间和声关系后，再移回^{b}D 调。

排练重奏常遇到某一片断应突出和声还是应突出线条的问题，即我们的耳朵主要应听和声的竖进行还是听旋律的横进行？我们认为在不涉及和声时，乐曲应强调大小调色彩对比(见例 21：德沃夏克 OP96 片断)。

如果各声部需要在很强的和声背景下进人，音准必须与和声要求相吻合(见例 22：贝多芬 OP74 引子部分)。

在例 23 中同样是半音进行，例 23a：贝多芬 OP18 之一第二乐章，作为装饰音的助音，在突出线条时半音可演奏得靠拢些(五度相生律)；例 23b：海顿“云雀”四重奏，却都是和弦音，各声部的半音进行，必须服从和声的要求。

拉威尔四重奏第三乐章的结尾(例 24)，很显然是几种不同材料轮番出现在各声部上。练习这段既要竖听和声，还要横听线条，这里材料 abc 在三个小节内互相交换了位置。

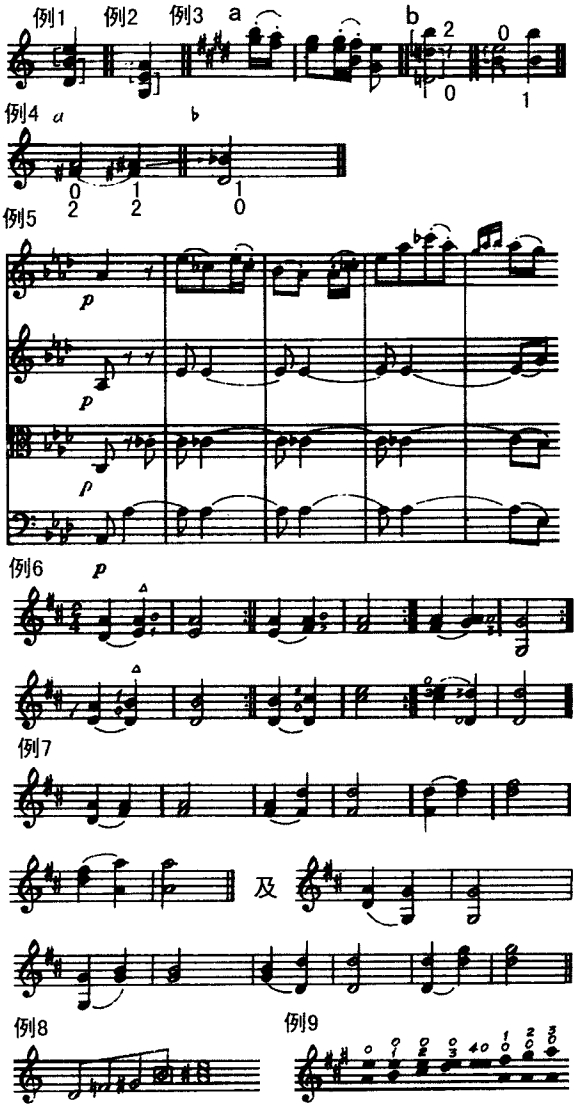
转调应突出新调的特征音，使作曲家转调的意图充分体现。如(贝多芬 OP59 之三第二乐章)的转调片断应按例 25 练。

我们在重奏训练中若碰到不协和的音程或和弦时，也要仔细分析研究，待搞清楚之后再拉。

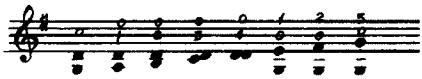
在莫扎特 K465 引子中不难发现，这里的“不协和”，其实是由

于上面三个声部各自回绕中心音的装饰助音先后出现的时间不同而造成的，故各声部需适当注意各自的横线条（见例 26）。对于现代作品中的不协和和弦及音程，也应根据音乐作品的意图，通过音准很好地给予体现。例如巴托克第四首重奏的终曲（见例 27），开头的不协和和弦中的两个并存的小二度是此和弦结构的特点，如果分别练一下这两个小二度音程，和弦音响就会好得多。如果以为反正近代作品不协和音程多，可以不管音准，这是不对的，这样的演奏必然粗糙。

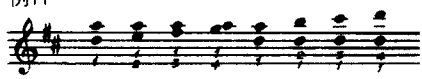
总之，音准作为表现音乐的重要手段之一，总是和具体作品分不开的，我们对音乐作品的学习越深入、分析越仔细，并能正确地反复练习，就可能使重奏因音准好而获得相对良好的音响，因而也就愈能接近于完美地表达作曲家的意图。


例1
例2
例3
a
b
例4
a
b
例5
p
例6
p
例7
及
例8
例9

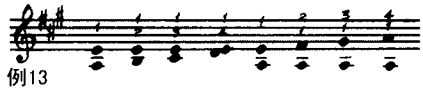
例10



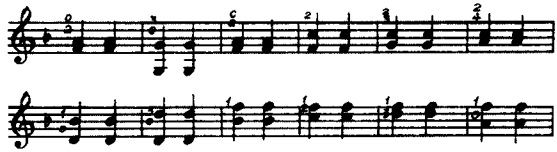
例11



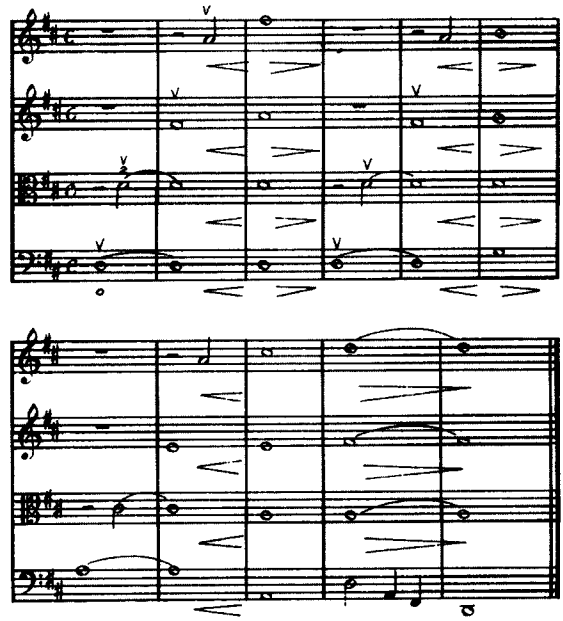
例12



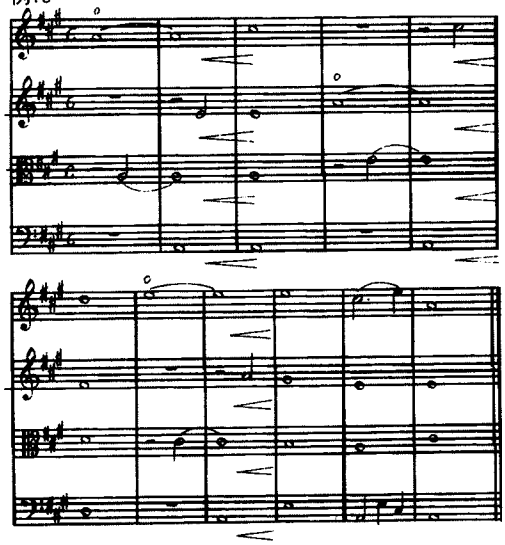
例13



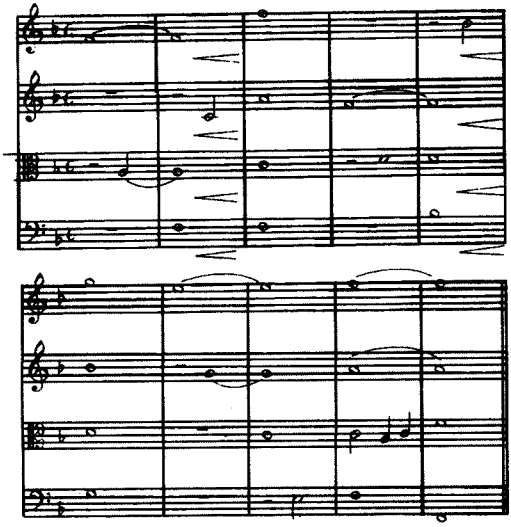
例14

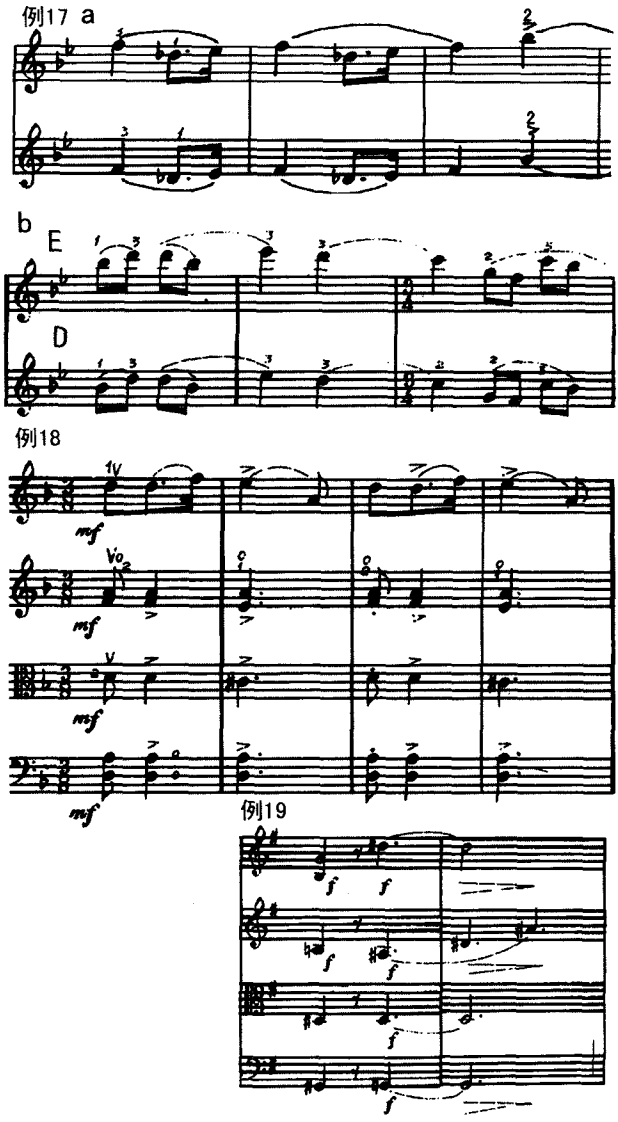


例15

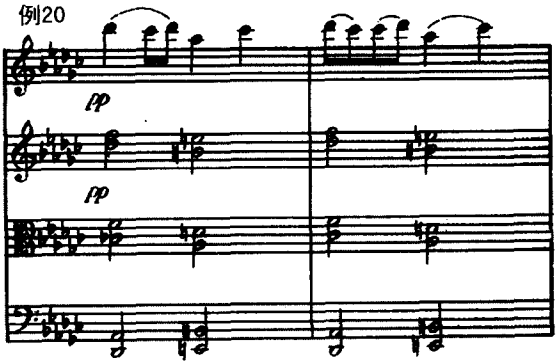


例16

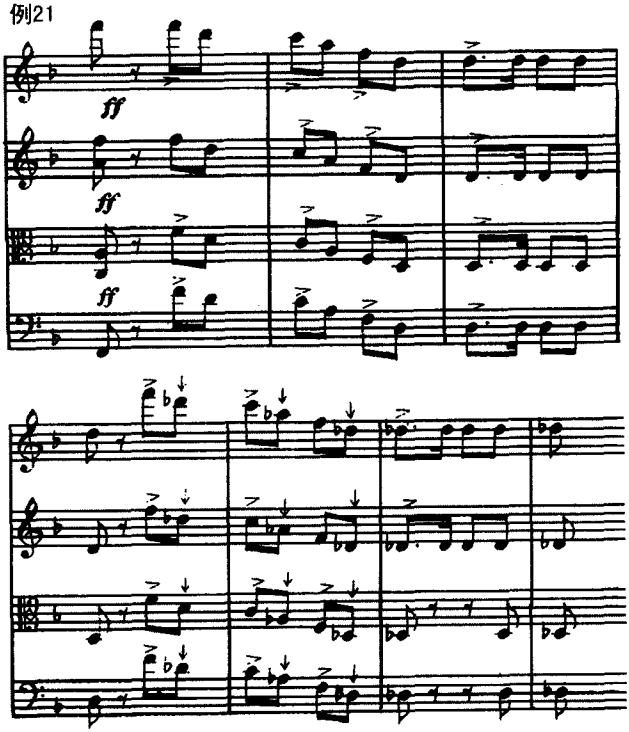



例17 a
b
E
D
例18
mf
例19
f

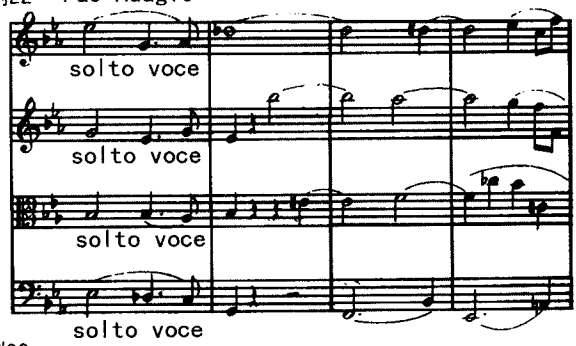
例20



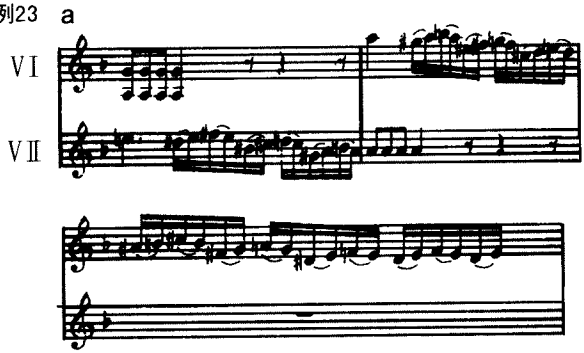
例21



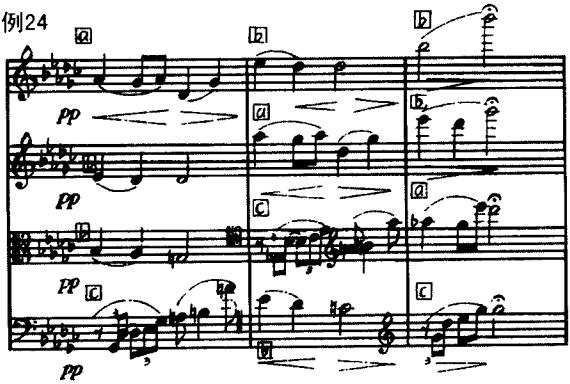
例22 Pao Adagio



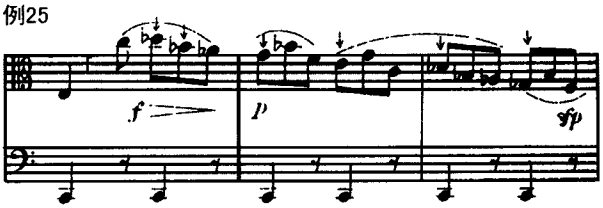
例23 a



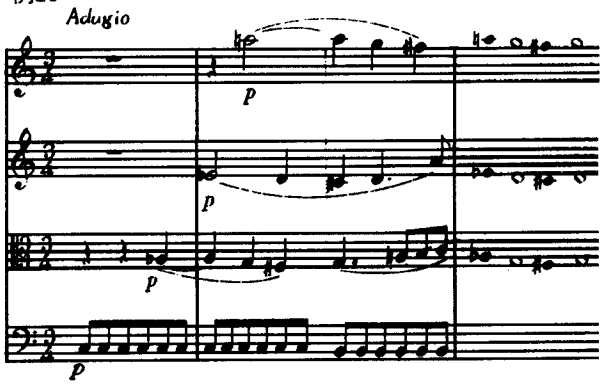
例24



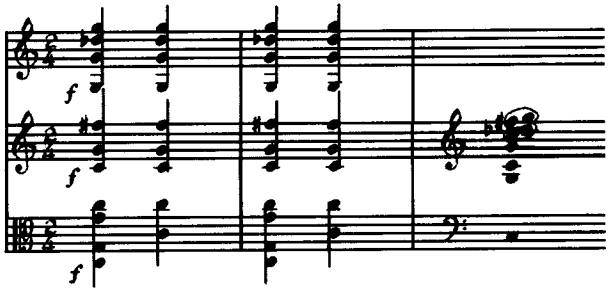
例25



例26



例27



原载《中央音乐学院学报》1989 年第 1 期

概念与训练
——大提琴的基本功训练

林应荣

我在教学过程中发现学生的许多问题往往与他们的错误的概念有关，如果从概念上加以纠正，并给予一定的训练，问题就能较顺利地解决。概念是人们从对象的属性中，抽出特有的属性概括而成的，是通过不断的学习和反复的实践从感性认识上升到理性认识而形成的。因此，用正确的概念指导学习容易获得预期的效果，含混不清、似是而非的概念，往往把人的思想搞糊涂，导致不知所措，而错误的概念只会使问题的解决陷入困境。

对基本功的问题，需要分析、研究，并给予科学的、足够的训练，通过严格的训练逐步掌握乐器，达到演奏自如的目的。

本文只谈有关持琴姿式和左、右手训练的问题，不涉及演奏的音准、节奏和音乐表现等。

一　关于持琴姿式

19 世纪以前的大提琴家，如波凯里尼、伦勃、多查尔以及杜波尔等，都是将琴夹在两腿中演奏的。大提琴的琴脚是比利时大提琴家塞尔威(F. Servais 1807～1866)发明的，据说最初只是为了支一根棍以消除演奏时的疲劳，以后渐渐地普及起来了，到了 20 世纪，

法国大提琴家托特里又发明了大弯脚，也有的人用小弯脚。琴脚的运用，解放了演奏者的双腿，使琴稳定，从而增加了演奏的准确性。（这个改进也使女性加入了大提琴演奏的行列）。而双手的解放和技术的发展，则是本世纪大师卡萨尔斯（P. Casals 1876～1973）的伟大贡献。卡萨尔斯 11 岁开始学琴，两三年后就感到了陈旧方法的约束。他回忆说："在那个时候，我们被迫着用硬绑绑的手去拉琴，拉时腋下还得夹本书"。他毕生都在为改进大提琴的演奏技巧不懈地探索着。

由此可知，大提琴演奏艺术能有今天的水平，是和演奏方法的改进分不开的，合理、恰当的持琴姿式，正确的演奏动作，对技术的发展至关重要。因此，有必要对持琴姿式给予一定的训练。

对持琴姿式的要求是：平稳、自然，便于演奏。

第一步：不带琴靠前坐好，双肩平，眼平视，颈放松。脚分开一个琴身的距离，两脚着地勿踮起，左脚稍前，上身坐直，手放在膝上。把自身作为一个"支架"，然后就地起立，坐下。

第二步：将琴放在这个"支架"上，即轻轻地靠在双腿和身上，琴脚高低适度，琴放正，琴颈挨近人的头颈，然后作空手练习。左手沿着指板上下左右活动，右手作在各条弦上的运弓活动，头部亦作上下左右活动，这时人是运动的，但要感到琴是十分稳定的。

第三步：左手握琴颈，将琴推开，就地起立、坐下，然后将琴放好。注意"支架"勿变型，琴与人的关系保持好。

第四步：在前三步的基础上训练两腿动作，将左脚往后拉，右脚相应地踮起脚根，以便琴向左侧，将 C 弦抬高，然后还原，反之，右脚往后，左脚踮起，使 A 弦突出。要求脚的移动不牵动上身，上身保持平稳。膝盖勿顶在背板上或压住边板，以免制音。（有时可直接把琴侧过来，不用动腿，但勿忘还原放正）。

第五步：开始演奏，身体各部根据需要来活动，即在演奏过程中作必要的调整，基本是稳定的，切勿做多余动作。随便怎么动，都

要保持平衡。“平衡并不意味着笔直地坐着不动，而是指你和你的乐器融为一体，使你能随心所欲地活动”(玛·罗厄尔)，要避免持琴不自然及格格不入的感觉。

二 关于左手

在左、右手训练的问题中，有许多概念要搞清楚，训练应在正确的概念指导下进行。

一、左手的清晰靠有力而灵活的落指和抬指

我门都追求在快速演奏时获得清晰、颗粒的效果，使乐句放出光彩，而我们的手则是生来从事各种劳动的，要使其适应大提琴的演奏，必须加以训练。

1. 建立良好的手型

左手的基本状态应是圆弧形的，根据每个人手的条件及演奏各部位、各条弦的情况可垂直放置或前倾或后倾，这里以垂直放置方式来做。

第一步：四个手指均匀地分开，拇指与1、2指间相对，更靠近2指，轻轻地放在同一根弦上，手臂放松，手腕平，肘与手指保持直线。

第二步：利索地从指根处同时抬起四个手指，手掌、腕勿介入，离弦近些，保持指距，手指整齐不要有高低。

第三步：四个手相同时落到弦上，手指的力量平均。如此反复起落，然后用双音指法，如三、四、六度及和弦等不同的手指组合，反复在各条弦上起落。目的为训练整体感，以保持稳定的、成组的手指位置(即手型)。

2. 力度与灵活的训练

在前面训练的基础上进行个别指的抬、落训练。我主张低抬快落，注意抬指和手指间力的转换，以减轻手指的疲劳，保持弹性。

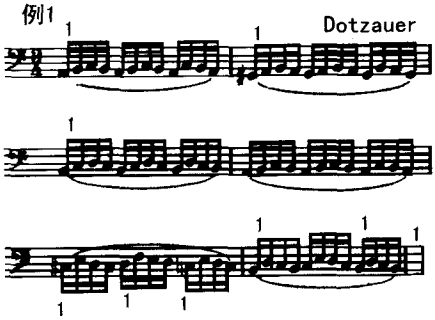
第一步：四个手指排列均匀，高低整齐地准备在同一根弦的上

方。

第二步：依次直接、有力地按节奏落指，以指根关节为主，手臂每个关节放松，但不介入。每当一个手指落下后，原先的手指便把力传给它，但先落指仍保留在弦上。

第三步：逐个抬指，也是用指根关节，垂直抬起，勿拨弦，动作十分果断、利索。离弦越近越好，在抬每一个手指的同时，将力传到下面一个手指，抬起来的手指保持在弦的上方。如此顺序和反序地练习起落，特别要注意抬指的节奏感。这样，手指的动作就是在整个手臂松动的情况下，在手掌的支撑下有力地、灵活地进行。

第四步：用弓演奏，注意清晰、均匀。由于我们的手指粗细、长短、强弱不一，如顺其自然，就会发出节奏不均匀，音质不统一的声音。在空手训练时，就要给予注意，用弓演奏时练习。1)四个手指依次起落；2)用 1、2 和 2、3 及 3、4 指有节奏的打指(慢速颤指)；3)按下面谱例进行练习。在做每个练习时，仔细听手指的均匀度，不论落指和抬指，每个音都要有清晰的爆发点。



在抬落指的训练中，有一个概念需要搞清楚，即“独立”与“孤立”的差别。只进行单个手指的训练，往往导致手指的孤立活动，手型难以保持，准确性也得不到保证，而且显得“吃力”并非“有力”，这好比打仗，独立作战是指有后援的，反之则成了“孤立”。

二、良好的按弦与揉弦是音乐表现不可少的手段

1. 按弦

大提琴的琴弦较粗，要把它按结实需要一定的力量。但按弦结实并不等于按死它，这里有必要先从概念上把它们加以区别。“结实”是有弹性的、能动的按弦，发出来的声音是活的；“按死”是硬绑绑的、僵的按弦，发出来的声音是直的。美国著名小提琴家加拉米安训练按弦的方法，很值得借鉴。即在 A 弦上，用任何一个手指放在第四把位 E 音的上方，落指，拉出实音，然后立即放松，拉出泛音来。他用这种方法让学生体会按弦手指要放松的感觉。如何保持 E 的实音呢？我的办法是利用揉弦，逐渐将力通到指尖，将弦结实堆按到指板上。整个手臂一定要放松，按中速四拍后，停止揉弦，保持揉弦时的用力感觉。可在四根弦上做，如此反复练习和体会。就能找要按弦感，即感觉到弦在指尖外侧的震动，获得在不同粗细的弦上的良好的按弦。（在不用揉弦如拉音阶时就用这种按弦。）

2. 揉弦

揉弦是一个比较复杂的问题，因为它与每个人的音乐个性和对声音的概念密切联系着。我这里只帮助掌握揉音的基础。

学会自然的揉音，有三点要注意：

[按弦结实]良好的按弦将给揉弦提供极好的基础。肩，上臂放松，手腕平，肘与指尖是一个整体。建议学会手指第一关节凹下去或放平，这样指尖肉垫接触弦的面宽，力也容易传上去，可使声音丰满，在高把位亦然。特别是手指细长而又较尖的人。（90 年 6 月，我观摩了在莫斯科举行的柴可夫斯基国际比赛，发现个个选手，不论手指粗细，揉弦时均采用这种按法）。训练方法：手指第一关节先突出按弦，然后使其凹下去。反复练习，第一关节应是活的。

[均匀]速度是可控制的，这点最重要，它是检查揉弦正确与否的标尺。我的方法是计数训练，真正做到心中有数。如：用 2 指按在 D 弦第四把位上拉一弓长音 A，每揉动两下停一停，一弓停两

次。然后揉三下停一停，然后四下、五下，直到八下后，可不计数均匀地揉。在哪个数不均匀，就要停下来练好它，然后再加数。

[每个手指揉弦方向一致]揉弦应朝琴码方向。训练方法：4个手指按弦上，同时揉动，在揉动中手指逐个抬起和按下，在弦上的手指始终保持揉动的方向，这样可使换把、换指时揉弦动作不致中断。

另外还有一个问题，即在高把位和粗弦上揉弦常常没有什么效果，这是如何将力传到指尖的问题。可用下列方法：1)手指按弦后，在原位上下按动，感到力集中上来了再揉弦；2)借助落指动作，顺势将力传上去；3)利用换把动作，当手指滑向另一个音时，一站定即揉动。

三、换把是左手技术的重要一环

换把之所以重要，是因为它完成得好坏，会直接影响演奏的进行。我们常遇到这样的情况：在不换把的乐段中拉得很好，往往一经换把，就出现失误，一失误心里就紧张，又造成另一个失误。由于换把是一个移位动作，很容易在移动中失去平衡，因此对即将到达的下一个目的地要心中有数，也就是要有位置感。(亦可说是把位感)。

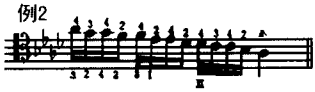
1. 找位置

每个把位都有自己正确的手型，即最自然状态的最合理的位置，不论从哪个方向换到它，都要立刻找到这个位置，不要“变型”。练习：以下臂带动，手肘、肩放松，动作协调。第一组以第四把位为中心。用1、4指演奏两遍，一弓下一弓上，然后停，勿压弦，稍慢、轻轻地整个手掌沿着弦移至第一把位，演奏两遍，停；再回第四把位，演奏后往上移至第八把位，用1、3指演奏两遍，然后再回第四把位。第二组以第八把位为中心，下移至第四把位，上移至十一把位演奏，再回第八把位。可在四根弦上演奏，检查每次移动后手的位置。

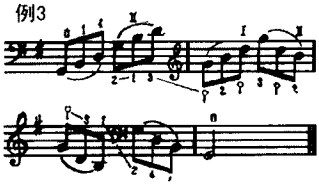
2. 练换把

从手肘到指尖形成一个整体，手腕稳固、手肘灵活、肩松动，整个把位移动。

近矩离换把：[A]用一个手指带揉音，在一根弦上演奏一段音阶。中速，四个音一弓，上行时朝琴码，下行时往琴头方向移动。要求：移动稳定、安静，换把过程要明显，每个到达音本身音准、清晰优美，像人声歌唱一样。[B]参看谱例 1，一把一把地换。[C]作下行换把练习。上行换把往往比下行顺利，这是因为我们习惯于以 1 指位置定把位和手臂伸展，而不习惯用 4 指或 3 指找把位和手臂收缩的缘故。1)在 D 弦上演奏降 E 大调下行音阶，注意把位连接，1 指换 4 指时整个把位移动，即将下面两个音的手指准备好，最后两个音到半把位，用 3、1 指。亦可先换至第四把位再换到第一把位。2)按谱例(2)进行练习，这里仍要一把一把地换。

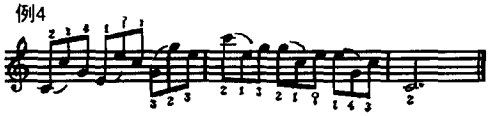


中、远矩离换把　[A]见谱例 3。



上行 2 指换 1 指时，减少 2 指压力并沿着弦往上滑一段，让 1 指作好准备，1 指作为一个把位滑上去，3 指在落下前应已到位。然后想好下面一个把位的四度矩离，拇指果断地推开 3 指，整个手到位。下行时，拇指沿着弦利索地下滑，并及时让位给 3 指，下面 1 指换 2 指同样。[B]见谱例 4。

例4



在同一根弦上练习，指法亦可随自己定，不按弦的手指均应在把位上方，用中、慢速。要求：1)滑动过程先快后慢，即快速离开第一个音，稍慢到达第二个音(可在滑前想一个装饰音)；2)过程中手指压力适度；3)不要在过程中揉弦，以免干扰直线上下滑行；4)弓子走平稳。

不同速度的换把：快速时，注意把位距离，迅速到位，经过句换把时勿“冲”，以免加压力，做出不需要的重音，有时并不需要换把，只须一个手指抹音，这时动作须十分干净、利索，以免影响清晰度。在演奏慢或中速歌唱性乐句时，换把要连，速度与演奏的音乐相吻合。有时为了滑音的需要可手指先行。

总的换把须注意：1)要有位置感，移位前要稳，想好下面的位置再移动；2)一把一把地换，掌握好速度和手指的压力；3)心里勿紧张，不要有“紧压”感，相反要特别“舒畅”。

四、良好的左手技术需要结实的手指来完成

手指的每个关节都要有相当的承受力，这和健康的腿走路稳健、自如，受伤的腿，或幼儿尚未成长的腿走路容易摇幌不稳而且费力是一个道理。“指力”的概念，不光是指按弦的力量，还应包括手指本身的承受力和调节能力。在强奏时，要用五分之三的力按弦，留五分之二的力坚固手相本身，特别是3、4指的第二关节勿凹下去。换把时手指是“立”在弦上滑动的，并将按弦的部分力量转换为坚固手指的力量。

练习：

1. 演奏双音，在演奏三、六、四、八度双音前，先在原位强揉弦，感到手指在手掌的支撑下“立”好后再连续上下滑动换把，手指始

终坚实地“立”在弦上勿变型。

2. 不换把作手指伸展和收缩的滑动，以加强对两边肌肉的横向训练。

3. 不用弓，左手手指打弦和拨弦。参看谱例1，上行打弦，下行拨弦，尽量响。

左右手的技术是不能截然分开的，如发音与左手的按弦很有关系，又如左手的落指可发动揉弦，换把实际上是揉弦的移位，而结实的手指又是全部左手技术的基础，所以我们应该力求在松动的肩、灵活的肘、稳固的腕和结实的手指的协调动作下，将落指、揉弦、换把统一起来。

三　关于右手

发音是大提琴演奏的中心问题，因为音乐是声音的艺术，音乐形象的塑造，是以声音为材料来完成的。我们演奏大提琴，就是要通过大提琴独特的音色，来表达种种最微妙的情绪色调和复杂的情感活动，使听众产生丰富的联想和想象，进而引起人们强烈的感情反应。所以，具有良好的、富有表达力的发音成了大提琴演奏的中心问题。大提琴的右手技术比起左手技术来要难许多，它不像左手那样有“轨”(指板)可循。左手的动作也比较稳定，只是在换把时才移动，而右手却始终在移动中。关于右手的问题，我认为更多是概念和认识的问题。

一、正确使用力

演奏大提琴是一种创造性的劳动，绝对需要力量，关键是如何正确运用力的问题。由于良好的发音是由良好的弦的震动而产生的，所以我们在运弓时绝对要注意的是“不要妨碍弦的震动”。(左手按弦、揉弦、换把也一样)当我们用 Pizz 拨动 G 弦时，我们可以看到和听见手指离开弦后，弦的震动仍在继续，直到逐步消失。而我们用弓演奏时，实际上就是用弓“拨”动琴弦后用弓子延续它的

震动、也就是不断在“拨动”它。用这个概念来拉这根G弦，这时弦的震动就会是自如的、均匀的，而手臂、手肘、腕和手指的动作因注意力集中在触弦点上而达到协调，力的运行是畅通的，发音也就一定是干净的。如在调音定弦时，由于注意力全部集中在音准上。而且听得很仔细，往往能发出最纯净自然的声音。当然这是没有表情的声音，但这个纯净的发音却是各种美妙音色的基础。这里不需要“沉下去”或“手臂重量”，更不要用“压力”。因为这些提法容易产生付作用导致“妨碍弦的震动”。如“压力”的提法，容易理解为自上而下的用力压迫琴弦，这样往往使手臂僵硬，运弓停滞，发出粗糙的声音。我们常遇到调音定弦时琴的声音很通、透，但放上左手，加上表情声音就干、涩起来。这一方面与缺乏训练的左手有关，同时也与错误的用力有关。正确的用力应是横向的、运动的，也就是一种“擦力”。注意充分利用弓子本身的重量和弓杆的弧度，使弓弦关系密切，但勿压，要给弦以自然震动的可能，弦的震动，靠的是弓毛磨擦琴弦，而不是靠压迫琴弦而产生。力的变化，配合弓速与触弦点的变化，产生不同的音色和力度。

试用以上概念演奏一段音乐，强奏时使劲“擦”弦，使弦“震透”。

另外，为了使琴能得到充分的、全面的震动，建议靠码子练空弦，靠得越近越好、但要轻轻地，整个手臂放松，手指勿压，注意弓杆尽量保持本来状态。

二、放松的目的是“通”

右手手臂是一个整体，力通过肩、肘、腕和手传到弓子上，再利用弓子到达弦上，如其中某一关节紧张，势必阻碍力的运行，所以我们经常要提醒人们注意放松，但放松本身不是目的，放松的目的是让力通行无阻，也就是为了“通”。对于紧妨碍“通”大家是有共识的，对于过松也会妨碍“通”可能不够注意。如手指太松就控制不好弓，影响力的传送；手腕太松换弓时容易将力甩掉，肩和肘过松造

成手肘过底，力不容易传递到位等。因此，完全放松的状态并不是良好的状态，只是一个休息的状态。我们需要的是一个能很好工作的状态，这种状态本身需要一定的紧张度，应像一部自行车，要它运转良好必须将它的每一个螺丝拧紧一样。我们在演奏中不可能只用一种力度，必然有张有弛、有紧有松，但不论张或弛、紧或松，均要以“不妨碍力的运行”为原则。松时力要“通”上去，紧时力更要“通”上去，左手同样。

运弓时，设想弓毛上有一百个点，手臂的每个部位对每个点都要有感觉。手臂的伸展和收缩应像手风琴的风箱那样均匀地、整体地活动，而不是局部地，先动什么部位再动什么部位。长音符用大动作，每个关节的活动是不明显的，短音符用小动作，这时每个关节的活动十分清楚。试拉慢长弓与短分弓加以比较。不论用长、短弓，也不论在弓的什么部位演奏，手臂的每个关节都要协调活动，一般情况下，如果哪一个关节不动就是那里“不通”了。

三、良好的握弓将力与弦自然地沟通

人体活的手臂与木制的弓靠手来连接并作用于弦，因此握弓的好坏，直接影响力的运行和弦的震动。我们需要的是灵活的、有弹性的手使弓子“活”起来。我这里只作最基本的训练，以便在这个基础上做出各种需要的音色变化和力度变化。

1. 握弓训练

第一步：用左手将弓竖起来，在中弓部位垂直拿好，弓毛朝手心，然后加上右手，手指稍分开，十分放松。拇指与中指相对，稍靠无名指。弓杆勿超过食指的第二关节。

第二步：放掉左手，让右手单独握弓并活动手腕，注意弓子仍垂直。体会弓本身的重量并给予起码的握力。手相关节勿直。

第三步：左手帮助拿弓，用中弓部位将弓子放到弦上（D 弦或 G 弦），右手保持前一步的姿式和握力，拉中速分弓，运弓时姿式和握力勿变。

2. 手指的灵活和力的转换

[拉长弓]在弓根时，手指垂直，小指和拇指较弯曲，食指较直。在运弓过程中，随着手臂各关节的伸展，拇指、小指与无名指亦逐渐伸展，而食指则逐步弯曲，注意“力”的转换。至弓尖时拇指往上托，整个手略朝琴身方向倾斜，肘勿直，腕勿太凹，整个手臂没有死角。从弓尖至弓根时，以手带动，肩勿用力，手指逐步还原位。

([介绍一种巴黎音乐学院穆勒教授的方法]从弓根拉至中弓时，逐渐抬起小指、无名指和中指，只用食指和拇指从弓尖拉至中弓，逐渐放上中指、无名指和小指，这个办法可帮助感觉力的转换。)

四、换弓、换弦时不要失去对弦的感觉

换弓换弦像左手的换把一样，做得不好就会使音乐进行受阻。因此同样要注意不要妨碍弦的震动和力的运行。这里最重要的是不要失去对弦的感觉，使力保持在触弦点上。

1. 换弓

我主张按弓杆的弧线直来直去就地换弓。注意：1)换弓前勿加速；2)新的一弓开始时勿做重音。

练习：

[用粉笔将弓杆划分成平均的四段]靠弓根的为第一段，练习从第二段开始，在粉笔记号内来回运弓，注意平稳、从容，弓速均匀，手臂动作协调自如，换弓时勿挤压弓子。其次练第三段，在练第一、四段时勿因在弓根或弓尖而有所不同，始终感到弦正常的震动。

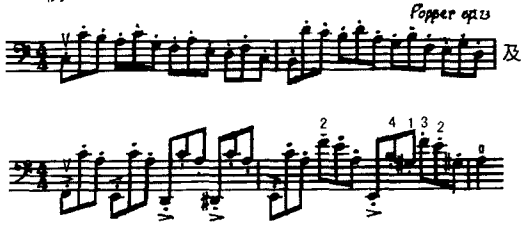
[从弓根开始用附点节奏将弓逐步移至弓尖，然后用同样节奏回至弓根]注意：1)弓走直，始终在一个点上，弓杆勿翻动；2)小音符少用弓，以免加速出重音；3)弓尖开始拉上弓时，用手带动勿用肩。

2. 换弦

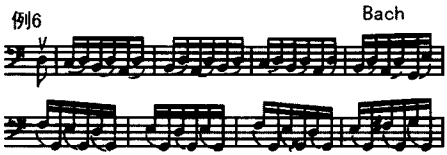
大提琴四根琴弦有各自的最佳演奏面，我称它为“弦面”，而我们的手臂也不可能用拉 C 弦的角度去拉 A 弦。因此，在换弦时要用不同的角度与弦面接触。总起来说弦有七个稳定的弦面（四根弦的弦面加三个双弦弦面）和三个活动的弦面（ADG、DGC 和 ADGC）。如果在换弦的时候不注意弦面，手臂就不能到位，造成紧张、不适，失去对弦的感觉，或为了“感觉到”弦而挤压一下等，发音就会受到影响。

[单弦面练习]将弓放在 D 弦上，用中弓部位，手臂找到舒适感，作好准备，然后直接换到 C 弦，手臂和弓子应作为一个整体，迅速到达 C 弦面。手指、腕、肘不要有脱节动作。再换到 A 弦或 C 弦……这样四根弦不断转换，随着弦面的更换，手臂和弓子准确到位，力始终不离触弦点，这里最重要的是松动灵活的肩。

例5

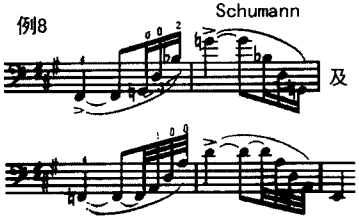


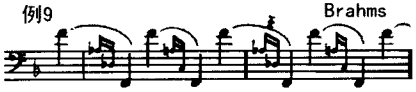
[双弦面练习]在连续两次以上来回于两根弦演奏时，应按双弦面方法演奏，使运弓平稳。先将弓平放在两根弦上，演奏时在横向动作中加上小的上下动作如例 6，又如布拉姆斯 F 大调奏鸣曲第一乐章中③的前面和①后面一连串的双弦连弓乐句，以及柴可夫斯基罗可可主题变奏曲中的第七变奏中，连续八度乐句等均属此类。



[活动弦面的练习]三根弦连续来回演奏时，应以中间的弦面为平衡点，四根弦连续来回连弓演奏时，应注意利用 DG 双弦面，以保持四根弦的平衡，这样可使力不脱离触弦点，使四根弦的声音平均、清晰。

四根弦换弦的例子如“罗可可”第七变奏中近结尾处及舒曼协奏曲第三乐章 Coda 前的乐句，因本身是平衡的，较容易掌握。下面两例就不同了，须按上述要求来做才能较好的完成。





关于左右手基本功训练的问题，有两个要点，即“通”（两手均要让力通到触弦点上去，帮助弦震动）和“活”，（声音是活的，丰富多彩的，人体、手臂，呼吸都是活的等），另外，在练习时首先要“想”，即把概念和要求想清楚。最后，很有必要提一提“听”的问题，因为上面所谈的问题都是要经过耳朵来鉴别，来检查的，也可以说是要在耳朵的“指导”下进行的。如果听觉要求不高，或者不敏锐，分不清声音的好坏，听不出清晰与混浊的差别，那么这些训练均不会有什么成效。听觉和我们的手一样，是可以训练的，因此必须加强听觉训练，提高听的能力，这样才能把我们的基本功和演奏真正提高一步。

原载《音乐艺术》1992 年第 1 期

西方钢琴教学理论的历史回顾与反思

周 薇

自从18世纪初近代钢琴在欧洲问世以来，钢琴教学法就一直受到人们的关注。钢琴乐器的改进，曲目的扩大，风格的变迁，演奏艺术的发展以及教育家和演奏家的实验尝试都对钢琴教学法和教学思想的发展产生直接的影响。前人在钢琴教学漫长的探寻路上留下了艰辛的足迹。其中有经典的理论著作，有生动的教学随笔和谈话录，还有许多为教学而创作的钢琴乐曲、练习曲及教材等，这些从古到今的大量文献成了钢琴教育者的一大笔学术财富。但是，如何去继承、吸收和借鉴这批财富却成了钢琴教师们的一大难题。由于钢琴教学历来是以师徒相承、个别授课的方式进行的，所以有关钢琴教学的方法和理论常常是众说纷陈，异同交错，使我们在这些仁智各见的观点面前感到无所适从。因此，看来有必要对西方钢琴教学理论的发展进行一番历史回顾，了解每一种教学方法、教学思想是在什么样的历史条件下产生的，为什么有的被淘汰、被超越，有的被融合到新的学说之中，有的至今仍旧具有不衰的影响力。摸清了各种理论观点的历史脉络，才能慎思明辨，认清当代钢琴教学的新方向。

西方钢琴教学理论的历史发展大致经历了如下几个阶段：18

世纪——早期键盘乐器(古钢琴和近代钢琴)的教学理论及传统弹奏法占主导地位的时期;19 世纪初至 20 世纪初期——各派钢琴教学观点确立、并存、对抗或融合的活跃时期;20 世纪初至 20 世纪 80 年代——钢琴教学理论作为专门学科逐步朝纵深发展的时期。

一、18 世纪——早期键盘乐器(古钢琴和近代钢琴)的教学理论及传统弹奏法占主导地位的时期

由意大利人克里斯多佛制造的第一架钢琴虽则在 18 世纪初即已产生,但因一开始性能尚不完善,而与古钢琴并存了数十年。直至经过不断加工和改良后,钢琴才在 1770 年左右取代了古钢琴,成为古典时期的主要键盘乐器。奥地利作曲家海顿和莫扎特演奏的都是当时新兴的维也纳钢琴,其轻巧的触键与透亮的音色仍旧具有古钢琴的许多特点。演奏都只需靠手指力量便足以应付各种要求。因此早期的钢琴演奏技术是直接从古钢琴移植过来的。其教学理论也基本上未跳出古钢琴教学理论的范围。18 世纪古钢琴教学的主要论著有库泊兰(F. Couperin,1668～1773)1716 年在巴黎出版的《键盘的触键艺术》,法国作曲家及理论家让·菲·拉摩(J. Rameau,1683～1764)1710 年出版的《音乐演奏准则》以及埃·巴赫(老巴赫的次子,E. Bach,1714～1788)的不朽著作《试论正确的钢琴演奏方法》。值得注意的是,这个时期的钢琴演奏的理论著作虽然有不少篇幅论及弹奏技术,但更多的是从音乐表现的角度来阐述弹奏艺术的。音乐与技术是融为一体的。尤其在埃·巴赫的著作中,对钢琴演奏中的指法、装饰音、歌唱性的弹奏方法、自由速度的处理、通奏低音以及即兴伴奏等各个方面都作了精辟的论述。这本著作既是对巴洛克时期古钢琴演奏的总结,也是对古典时期钢琴演奏的指南。遗憾的是,除了像莫扎特等少数大师在演奏中

直接体现了埃·巴赫的演奏趣味外，他的理想长期未能在后世身上得到实现，直至20世纪才又重新得到重视。

莫扎特本人是一位天才作曲家和演奏家。他的演奏技术高超精湛，能在钢琴上奏出银铃般透亮清晰的音色，用非连音(non-legato)弹奏快速乐句，以达到珠落玉盘的效果。但是莫扎特并不是一位钢琴教育理论家。所有莫扎特的弹奏技术和弹奏风格均由其学生胡迈尔(J. Hummel，1778～1837)进行理论上的总结。胡迈尔是一位杰出的钢琴教育家。他不仅成功地培养出活跃在19世纪音乐舞台上的钢琴演奏家鲍尔、汉斯尔特、泰尔伯格之辈，更为以手指技术流畅清晰、音乐表现趣味高雅的维也纳“手指学派”在理论上建立了完整的体系。胡迈尔编订的2200条技术练习和音乐谱例都收集在他的理论巨著《钢琴演奏艺术的理论与实践大全》中。这本《大全集》除了详细论述技术训练的全部要素外，还对如何表现音乐中的高雅趣味作出精辟的论述。胡迈尔的《大全集》对后世的浪漫主义钢琴大师肖邦产生过很大的影响。但是不久维也纳“手指学派”被新兴的动力演奏学派取代以后，胡迈尔的教学理论便逐渐被人遗忘。直到本世纪下半叶，音乐学家们才重新认识了这部《大全集》的重要意义。它对于我们研究和了解莫扎特时代的演奏风格有着极其宝贵的参考价值。

莫扎特的同代人克莱门蒂(M. Clementi，1752～1832)在英国制作的另一种近代钢琴布劳德伍德琴上发展了动力性的演奏风格。这种钢琴音量大，音色饱满，触键较重，具有琴弦较粗，音板共鸣较强等特点。克莱门蒂在这样的钢琴上形成了新的弹奏技术，主要是高抬手指、加强击键动作以增加力度，但同时要求手臂动作不参与。克莱门蒂在他的著名练习曲集《艺术津梁》中创作了大量运用双音三度、双音六度及分解八度和快速明亮的音阶经过句、琶音经过句等。此外，由克莱门蒂使用的这种英国钢琴比维也纳钢琴共鸣大，更易产生歌唱性的声音，因此钢琴上真正的连奏(legato)技

术也是由克莱门蒂确立的。这种连奏技术此后由他的学生克拉默进一步得到发展。克莱门蒂和克拉默在教学理论上虽未写下专著，但是他们创作的大量钢琴练习曲却是一笔丰厚的遗产，至今仍为钢琴师生们广泛使用。不过我们今天在使用时应了解这两套练习曲是在怎样的乐器历史条件下写成从而认清他们在技术训练的目的上各有所不同。克莱门蒂的练习曲是针对布劳德伍德琴键深、键重，在快速弹奏时不易发出清晰声音的特点，为克服由乐器造成的困难而编订的手指练习，在方法上要求抬高手指，下键动作快等。而克拉默则利用乐器声音共鸣强的特点，发挥了乐器善於发出连贯声音的优点，创作了大量旋律性强，复调线条多，优美柔和的练习曲，以提高手指的连奏技术。克莱门蒂和克拉默为钢琴教学创作的练习曲不仅是适应乐器的发展，更是顺应当时新的钢琴演奏艺术的动力性风格。他们的练习曲技术已摆脱了古钢琴的痕迹，真正呈现了钢琴本身的面目。但是在教学方法和教学观点上仍然保留了自钢琴诞生一百年来所公认的原则：第一，钢琴弹奏只能用手指，手臂应当不动或者尽量少用。第二，技术训练纯粹是每天需要化大量时间来进行的机械性练习。第三，教师是绝对权威。克莱门蒂就宣扬这种观点。他认为，“让学生直接模仿教师，是传授音乐艺术的基本手段。”尽管这些观点在20世纪受到许多教学理论的挑战或驳斥，但是至今在世界各地的钢琴教师中仍拥有不少信奉者。

二、19世纪初至20世纪初——各派钢琴教学观点确立、并存、对抗或融和的活跃时期

由克莱门蒂在布劳德伍德钢琴上奠定的动力性演奏技术直接由贝多芬继承。贝多芬以宏大的气势和火焰般的热情在钢琴上倾泻他的灵感，显示他的力量、个性和激情。他第一个大幅度地扩展钢琴键盘的使用范围。第一个运用包括整个钢琴音域的经过区，在

各个音区采用多种颤音和震音，在钢琴上追求交响乐队明亮灿烂的高音和深沉饱满的低音音响。贝多芬的弹奏法和当时一般的弹奏法大不相同，由于其作品的力度和戏剧性的需要，他不仅使用手指，还使用了手臂以至整个身体，为钢琴弹奏法开辟了新的途径，创造出震撼人心的效果。贝多芬在创作和演奏上是天才巨人，但在教学上并不是一位成功者。正如莫扎特的演奏风格是通过胡迈尔的教学论著流传后世的，贝多芬的演奏风格则由其学生，著名的奥地利钢琴教育家车尔尼(C. Czerny，1791～1857)继承和总结。所不同的是，胡迈尔的教学理论所研究的对象仅限于以莫扎特为代表的维也那手指学派，而车尔尼所总结、继承和发展的不仅仅是贝多芬的演奏风格。他认为贝多芬的演奏手法是超时代的。车尔尼在潜心研究贝多芬风格的同时，兼容并蓄地汲取了古典时期钢琴演奏艺术的其他风格，如莫扎特、胡迈尔、克莱门蒂、克拉默等人的风格和优秀的演技，并加以发展。因此车尔尼所编写的 80 多册练习曲不仅技术种类繁多，以适应不同的训练对象及技巧要求，而且包含了丰富多彩的音乐风格，为学生创造了学习多种风格的机会。车尔尼是第一位将技术训练及风格感的培养相提并论的钢琴教育家。可惜后世在对车尔尼练习曲的使用上局限性很大，而且只重视其中的训练部分，未重视表情技法和风格特点。这实在是重大的历史疏忽。车尔尼於 1839 年出版的理论巨著《理论与实践的钢琴演奏法》是集他毕生教学法之大成，实属钢琴教学史上的里程碑。车尔尼一生都致力於钢琴教学，培养出像李斯特、列舍蒂茨基这样的大师，这两位大师的门下又有大批优秀的钢琴演奏家。可以说，车尔尼奠定了从古典主义到浪漫主义过渡阶段钢琴演奏艺术的主流。

19 世纪与车尔尼同时代的不少钢琴家如卡尔克勃兰纳(1735～1849)、罗齐埃(1777～1846)、莫舍列斯(1794～1870)、高特夏尔克(1899～1869)等人也想各自建立演奏技术训练的体系，纷纷编

写各种类型的练习曲和手指练习。其中不乏优秀者，像莫舍列斯的练习曲至今仍流传於世。但是大多都着眼於钢琴演奏技巧，显露出对炫示技术的兴趣。由于急於发展演奏技术，在当时甚至风行一套用形形色色的辅助器具（如夹板、勾子、弹簧、钢板……）进行手指训练的方法。这种荒唐愚蠢的训练法不知贻误了多少青少年。不过这股崇尚炫技性演奏的心理虽然在19世纪钢琴教学中始终占有相当大的市场，但是仍有一小群真正的艺术家与这批哗众取宠的炫技家们抗衡。他们之中有肖邦、门德尔松和舒曼夫妇等。

1930年以后，各国钢琴制造家不断地为近代钢琴作出重大改进，用以张弦的支架从木质的换成了铸铁的。机件变为复式杠杆装置，锤上包裹的麂皮由绒毡取代，琴弦加长并交叉排列，音域扩大到7个半八度，表现力大大提高。近代钢琴向现代钢琴的过渡为传统手指弹奏法向现代弹奏法的过渡提供了物质上的前提。波兰钢琴家肖邦在继承传统的同时又将浪漫主义时期的钢琴演奏艺术推向崭新的阶段，开创了新的钢琴演奏学派。他在演奏方法上最有突破性的见解是："让五个手指发力相等是违反自然的，既然每个指头形状各异，那么最好不要去破坏每个指触键特有的音色，反而应该加以发展，关键是要了解如何充分发挥它们原有的特点。"他开创在黑键上运用拇指和小指的先例，非常注重柔和的指触，特别重视连音和如歌奏法。他对踏板的色彩性运用、弱音区声音的探索和钢琴内在的表现力的发掘都达到前所未有的高度。从许多史料的记载来看，肖邦是一位优秀教师，遗憾的是，他并未能得到足够的有才华的学生来继承和总结他的教学方法。相反地，与肖邦同时代的另一位浪漫主义钢琴大师李斯特的演奏技术却由一大批门徒继承沿袭。李斯特对钢琴演奏技术大胆创新，完全摆脱了"手指弹奏、手臂固定"的传统观念的束缚，弹奏的技巧由指尖到手，从手腕到手臂，甚至牵列整个上半身。当时的俄国演奏大师安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein，1829～1894）亦是以最大胆、最自由的方式弹

奏的。

如果说肖邦、李斯特、鲁宾斯坦等钢琴大师在演奏实践上开创了新的篇章，那么演奏教学理论上的划时代人物要数德国钢琴教育家德培(Deppe，1828～1890)了。他在19世纪中叶提出的手的“重量和肌肉松弛现象”以及“肌肉协同作用”的论点，第一次从比较科学的角度认识到上肢体各个部位在弹奏中的协调作用。19世纪欧洲最成功的钢琴教育家列舍蒂茨基一方面继承了车尔尼的“启然而合理的演奏法”，在教学中使学生手指得到了严格的训练；同时进一步运用德培的理论，运用整个手臂，放松手指，不用敲击而使手臂重量自然地落到键盘上，以求得丰满、柔润而华丽的音色。在他的培养下，一大批优秀钢琴家脱颖而出。可惜的是，列舍蒂茨基从未留下任何有关教学法的片言只语。更可惜的是，除了列舍蒂茨基以外，德培的理论在当时并未引起普遍的效应，其原因就是那股崇尚炫技奏法的时尚依然盛行不衰，以致一股强大的逆流——以德国钢琴教师莱伯特·斯塔克(Lebert-Stark)为代表的斯图加特“高指学派”以锐不可挡之势席卷全欧洲，尤其蔓延到了各地的音乐学院中。斯图加特“高指学派”的信奉者自是维也纳“手指学派”的嫡系继承人，反对新兴的“肌肉放松协同理论”，强调弹奏时手腕和手臂要固定，要用高指击键，要无休止地进行机械性的练习。他们不讲音乐，不讲音色美，单纯追求手指的速度和力度，认为这是达到炫技演奏的最佳途径。斯图加特“高指学派”的强势在欧洲一直延续到19世纪末，直到其恶果和弊病层出不穷时才引起人们的忧患。因为当时有为数不少的音乐学院的学生练坏了手，而且弹奏时发出的音质粗糙刺耳。

首先迎头痛击这股潮流的是德国钢琴教师布特豪普特(Breithaupt 1873～1945)。他在著作《自然的钢琴弹奏技术》中提出：钢琴弹奏中的主要动作应当让肩部的大肌肉来担负，而前臂、手腕和手指的动作则是被动的；在弹奏音阶或者经过句时要把手臂的重

量从一个手指“滚转”到下一个手指去……等等。布莱特豪普特是“重量学派”的重要创始人之一。他虽然接受了德培的“肌肉协同理论”，但实际上只是一种表面化的吸收，并未真正深入到德培理论中的精髓部分。尽管如此，“重量理论”在刚开始提出时，似乎的确为钢琴教育界带来了新的生机。因为19世纪的演奏审美观是偏爱歌唱性的旋律线条和追求音色美的。所以正当斯图加特“高指学派”在这一方面给人们带来失望之际，新兴的“重量学派”很快赢得了大批的拥护者。从1880年起的几十年中，“放松”、“重量”、手腕滚动”在西方钢琴界成了风靡一时的话题。然而，历史上的纠偏往往是矫往过正——“重量学派”的理论由于过份强调手臂和身体的参予，毫无控制地依靠肌肉放松产生的重量来弹奏而忽视手指技术的重要性，所以在教学上又走向了另一个极端，使19世纪末到20世纪初的钢琴教学陷入了另一个误区。

从19世纪下半叶到20世纪20年代左右西方钢琴演奏教学理论上出现了这两次较大的偏差。痛苦的教训使不少钢琴教育家在“手指学派”与“重量学派”之间寻求探索一种较为平衡合理的，或者说融合这两大学派之精华的新的理论体系。在这批探索者中最著名的是英国钢琴家马泰伊(Matthay，1858～1945)。他的理论与50年前德培的“肌肉协同理论”一脉相承但又有所发展。马泰伊的理论为此后的钢琴弹奏技术的探索找到了科学的依据，奠定了新的基准点。以往那种凭经验性的、忽左忽右的重大偏差不致於再度出现。加之钢琴乐器的发展已基本完善，无须作重大的改进，因此20世纪的钢琴教学中不再需要为应付乐器改革而进行弹奏技术上的调整。这一时期越来越多的从事钢琴演奏教育的专门家也开始涌现。钢琴教学理论的历史发展将进入一个新的阶段，钢琴教学理论的研究终于成为一门独立的学科出现。

三、20世纪初至20世纪80年代——钢琴教学理论作为专门学科逐步向纵深发展的时期

20世纪初以来，钢琴教学理论作为一门独立学科，开始广泛吸收和借鉴相关学科的研究成果，从而沿着较为科学化的道路，向纵深发展。

首先是医学上的突飞猛进使钢琴家有可能从生理解剖学的角度来探究演奏技术。英国钢琴教育家马泰伊在《触键的艺术》、《放松的练习》、《钢琴弹奏中可见与不可见的因素》等著作中，从生理学的角度把人的上肢划分为手、前臂、大臂和肩部等几个可以独立活动的部分，对手指、手腕和肘部的动作亦提出了具体的要求。他主张整个手的放松，让手臂的自然重量通过指尖传到键盘上。他认为手腕、前臂、肘部、大臂和肩部都应当有协同动作，才能在钢琴上发出丰满而延续的声音。手和手腕在键盘上可作水平运动。手应以整个前臂为轴，在拇指与小指两端之间作回旋动作。这样就将手臂、手腕全部从僵硬固定的位置中解放出来。但同时他又保留了手指技术中最好的低指动作，以控制触键的精细准确。此后在运用生理学的成果上，美国钢琴家奥托·奥特曼(Otto Ortmann)又往前大大推进了一步。他通过严密的科学实验，从医学解剖的角度出发，将许多凭肉眼观察外部动作所无法解释的肌肉运动进行分析研究，从而找到各组肌肉在弹奏过程中确切的运动情况及其力学原理。通过奥托曼的实验研究，钢琴教学在技术的阐述方面进一步从主观随意的非科学性走到了客观的真正的科学性。继奥托曼以后，另一位美国钢琴家阿·舒尔兹(A. Schultz，1903～1972)又在马泰伊和奥托曼的基础上，进一步对手掌和手指部位的小肌肉运动解剖研究，从而找出各个手指之间的协调原理，为钢琴演奏技术和钢琴教学理论的发展作出了新的贡献。

如果说生理学为钢琴弹奏技术中各部位肌肉的协调运动提供了可靠的科学依据，那么接下来人们对钢琴演奏中身心协调的探索又汲取了心理学的研究成果。20 世纪初期的钢琴教育家们开始对 19 世纪的传统教学思想提出了质疑。例如，弹奏技术的提高是否只能通过化大量时间的纯机械性技术训练来达到？对音乐表现艺术上的传授是否只能通过对教师的模仿，或者只能凭学生的乐感天赋来心领神会？心理学对高级神经活动的一般过程和技能形成的基本模式的研究证明，简单的机械性重复不等於正确的练习。恰当的神经和心理控制对于弹奏技术的诸多方面。如：准确、灵活、流畅和放松等都有极大的影响。从这个观点出发，内心听觉的训练在钢琴教学中得到了前所未有的重视。20 世纪上半叶一批著名的钢琴教育家如考契维茨基在他的《钢琴演奏艺术》，列维纳在他的《钢琴弹奏的基本法则》，莱默和吉泽金在《走向完美演奏的捷径》以及涅高兹在《论钢琴表演艺术》等著作中都强调“先将乐谱上的符号化为内心的听觉中的音乐，然后再由手指去实现内耳中的声响”，说明“心中的音乐形象愈是鲜明，表现意图愈是明确，弹奏技术上也愈能放松自如。”

20 世纪的钢琴演奏风格与 19 世纪的演奏风格相比，更加重视演奏家对作曲家创作意图的揭示，更要求演奏家具有渊博的知识和精深的修养。也就是说，演奏家不仅要从感情的角度，也要从理智的角度来领悟音乐和表现音乐。因此在钢琴教学中，教师们也开始更多地注重对乐曲的理性分析，诸如和声、复调，曲式方面的内容；更强调音乐史，如对作曲家背景知识的介绍等。於是钢琴教学的理论从研究肌肉的协调进展到研究身心的协调，下一步的研究势必朝着身、心、智协调的方向深入。

既然钢琴教学的技术训练部分已从非科学性走上了科学性的道路，那么对乐感、音乐素质以及音乐理解力的培养，如何走出主观随意性的框框，找到一条合理的科学性道路？这是自 20 世纪中

期以来钢琴教学理论所面临的最具挑战性的问题。由于这一时期以来世界各地的钢琴教育不断地普及化，学琴者的队伍急速扩大。又由于受儿童心理学对早期智力开发研究的影响，学琴者的年龄层次明显下降。加之现代教育学提倡教学要民主化以及教学要以培养学生独立思考，独立解决问题的能力为目标等新观念，这一切都促使钢琴教育家们对钢琴教学问题作出前所未有的全方位的综合思考。

首先是19世纪传统的“模仿式”教学法愈来愈受到人们的质疑。这种传统的教学法让学生在音乐表情处理上直接模仿老师。而老师的方法又是从其老师那里模仿而来。在整个教学过程中学生往往“知其然而不知其所以然”。通过这种口传心授、师承相传的方式虽然有时也保留继承了先辈大师们的一些演艺之道，但这些毕竟是经验之谈，往往缺乏系统性和科学性。而且这些只可意会，不可言传的妙处也只能通过心灵感应，传到那些悟性极高却屈指可数的天才弟子手中，至于那些酷爱音乐又有志於钢琴学习的众多门徒则只能雾里看花，望尘莫及。这种“模仿式”的教学法不论在质量上还是数量上都具有很大的局限性，远不能满足20世纪的钢琴教学需求。

人们开始从教材的改革入手，打破了过去单纯从五指练习起步的旧模式，并看到培养乐感要从小抓起的重要性。20世纪下半叶，钢琴教育家们愈来愈多地把目光投向了儿童钢琴教材的编订和改革上。世界各国不仅出现了大量内容新颖的儿童钢琴教本，而且在教学手段上亦作了许多尝试和改进。这些教材不仅旨在培养儿童的乐感，提高儿童对音乐的兴趣，也注重对儿童的乐智的开发，引入了不少和声、曲式等方面的知识，目的在于以综合教学的手法来提高儿童的音乐素质。为此，许多音乐院校还专门设置了“钢琴教学法”的课程，培养新一代的教师以适应广大儿童钢琴学习的需求。

尽管20世纪的钢琴教育家们把教学理论及教材改革的研究推向了从未出现过的广阔新天地，然而令人遗憾也令人费解的是，理论上的研究并未在实践中普遍地得到预期的效应，教学中理论与实践脱节的现象甚为严重。尽管有了各种各样的新编教材，陈旧的训练方法及“模仿式”教学的现象仍然四处存在。大批的钢琴学生中途而废，或者学琴多年的学生却不懂得自己如何去学会一首乐曲。至于丰富的音乐表现力也还是只属于那些被乐神独钟的天才神童们。学生中“习琴不入乐，动手不动心”者不乏其数。

这种现象到了本世纪60、70年代引起不少钢琴教育家们的忧虑和疾呼。人们清楚地意识到，教师的教学手段比之教材更为重要。美国钢琴教育家迈克斯·堪普(Max Camp)提出的一些教学观点为人们打开了新的思路。堪普认为，钢琴教学中最重要的是帮助学生达到脑耳身心的协调，而节奏则起着统摄协调的决定性作用。唯有训练学生用内心听觉“听见”并在身体内感受到音乐中的脉动或节拍点，才能培养出学生自发的节奏感。有了敏锐的节奏感，就会从整体上把握音符的含义，将视觉上见到的音符作出强烈的情感反应。有了节奏感，也就会准确地划分乐句线条，会协调用以表现音乐形象的技术动作。天才的学生固然生来俱有这种自发的节奏感和内心听觉，但是资质一般的学生经过有素的训练以后，也能在最大的程度上焕发潜在的音乐表现能力。他不仅在理论上提出这一观点，还通过大量的教学实验，制订了一整套训练体系，从而打破了音乐表现力只能凭天赋乐感的迷信，为钢琴教学的普及化开辟了一条新路。不仅如此，堪普将完形心理学和发展心理学的研究成果，即“人类学习知识的进程是知识的整体结构从初级阶段向高级阶段的推移”这一理论运用到钢琴教学之中，说明为什么从初始阶段起，钢琴教学就应当从整体的观念出发，对识谱、节奏、听觉、技术、和声、音色、分句、踏板等各个方面同时进行训练，并以全方位的形式循序渐进地逐步向高一级阶段推移。唯有通过从低

级向高级进行的整体教学手段，才能使学生融心智技能与动作技能为一体，在学习弹奏技术的同时，发展音乐表现的能力。基于这一理论，堪普建立了一套“多层同心圆”的教学体系。这是一套“雅俗共通”的体系。它打破了天才与普通人之间的绝对界限，也填补了钢琴专业教学与普及教学之间的鸿沟。堪普指出，一个优秀的钢琴教师应当既能教好天才学生，又能教好一般的学生，充分培养每一个学生的乐智和乐感，从而让每一个学生都知道如何进入钢琴音乐的殿堂。这种观点是完全顺应了 20 世纪教育的大思潮的。

今天中国正值举国上下掀起一片“钢琴热”之际，在钢琴教学中如何借鉴和吸收国外教学理论中的优秀成果，亦成为一个迫切的课题。希望这篇“回顾与反思”能为大家提供一些可以攻玉的“他山之石”。

原载《音乐艺术》1996 年第 4 期

琴曲《梅花三弄》研究

戴晓莲

古琴一向被人们称作是我国民族乐器中拥有乐曲最多、历史最悠久、内容最丰富的乐器之一。琴曲更是以她众多的数量而力压群芳。以我们所见到的100余部琴谱中的琴曲计算，估计有三千多首，除去同名异曲、异名同曲也有近600首。同名异曲或异名同曲是琴曲创作过程中，也是传流过程中的自然现象，研究同名异曲，异名同曲，实际上就是研究琴曲的产生过程。在传统的琴曲产生中，作曲者往往是琴家自己，他们在习弹操缦自娱自乐之时，不仅只是循寻着原曲的意图来弹，而是也依照自己的文化背景、时代特征、流派风格等来发展、加工原曲，又成一谱。形成“再创作”的过程，这一过程常常是不断发生，也就不断产生新谱。这就是为什么我们现在见到《梅花三弄》曲有40多种琴谱。《潇湘水云》有48部琴谱的原因。这种“再创作”使得琴曲在经历了不同的历史时期，经多位琴家高手的精加工后，有些琴曲变得成熟、完美、丰富了。比如《潇湘水云》，人们无论怎么去听，现代大多喜欢清谱《五知斋琴谱》的版本，而少有人弹明代《神奇秘谱》中的《潇湘水云》。因前者旋律优美，曲调丰满而且作曲上有一定章法，非常之大气，开阔，使演奏者自我感动，一气呵成，而听者回肠荡气，二者达到思想情感的自

然交流。这是优秀作品具有的品质。而有些琴曲却渐渐远离了它原来风貌，或是变成了另一种情趣和意境的曲子。如《广陵散》人们弹奏的只是明代《神奇秘谱》。而少有（几乎没有）人弹奏清代的诸谱。

本文研究的《梅花三弄》亦属于这种琴曲和琴谱流变中的典型代表，其意图不是去评判哪个谱本或哪个打谱好，而是通过琴曲的分析，以客观的态度来审视其演变的过程，并与读者共赏古琴音乐的历史内涵和音乐魅力。

琴曲《梅花三弄》流传广泛，雅俗共赏，大家常听到的音响是那段熟悉的旋律：

而在琴界琴人们常弹奏的有二、三个版本，这首曲子也经过了一个“再创造”的过程，出现在 40 多部谱中。下面分析《梅花三弄》的变化过程。

一 《梅花三弄》的演变

1. 琴谱

虽然我们无法证明《神奇秘谱》中的《梅花三弄》就是其最早的一个版本，但刊于明代 1425 年的《神奇秘谱》却是我们现在所见到的最早的古琴曲谱。据后人考证，《神奇秘谱》的绝大多数曲子来源于唐、宋、元，该谱的编纂者把当时社会中流传之琴曲收集起来，所以我们无法也不可能找寻更早的谱子，因此我姑且就把此谱所载《梅花三弄》认定为该曲的原本（以下简称《神·梅》谱）。

据《神·梅》解题：“臞仙按琴传，是曲也，昔桓伊与王子猷闻其名而未识，一日遇诸途，倾盖下车共论，子猷曰：‘闻君善于笛？’桓伊出笛为梅花三弄之调，后人以琴为三弄焉。”桓伊与王子猷为晋

代人，这里可以得知《神·梅》原是笛曲，由后人移为琴曲，但何时移植、何人改动的，现无法查对。与《神》谱同时代刊于1511年的《谢琳太古遗音》也源于《神》谱的解题说法，但其又加有“后人拟之编入琴谱焉”一句，曲名为《梅花曲》。该“后人”看来是对《梅》曲进行加工的琴家，而非桓伊。表明从魏晋到汉、唐、宋、明这千年历史中琴曲经过了无数琴家的加工、改造。而在1609年杨伦的《伯牙心法》又曰“按是曲乃颜师古所作也”，他认为古代确有笛曲（指晋、汉）称落梅曲，三弄之调源于桓伊的说法源自《神》谱。而颜师古是唐代琴师，也许其对《梅》作“再加工、再创造”，杨伦称该曲为颜师古所作这一说法亦不无道理。《神·梅》的确具有早期琴谱的特征（将后述）。

“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物”这是历代琴家对《梅花三弄》曲的深刻认识。梅花和古琴历来被中国人看成是具有人格的魅力、美学的象征以及文化内涵的事物。因此琴家们总是想方设法用古琴这一雅器来谱写和歌颂梅花的精神，修改和完善乐曲。并通常置于曲谱的最前面，以表明该曲的重要。

《梅花三弄》见于如下诸琴谱中（见表）。从这些琴谱中我们可清楚看到不同时期的改造加工的轨迹。表中所列琴谱、曲名（又名）、段落、曲式分析。

明代（共有23部，省略部分同前的琴谱5部、琴歌6部）

琴谱	曲名	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二	十三	十四	十五
神奇秘谱1425	梅花三弄（梅花引、玉妃引	a	b+a	b低八度·a1	a1	b	a2反复二次	a1	a2低八度	重复第八	a3转调					
新刊发明1530	梅花三弄	a	b+a	b低八度·a1	a1	b	a2	a1	a2	重复第八	a3转调					
风宣玄品1539	梅花三弄	a	b	a	b低八度	a1	b	a2	a2*低八度	a2低八度	a3转调					
梧冈琴谱1546	梅花三弄	a	b+a	b低八度+a1	b+a2	a2*	a1	a2低八度	a2*低八度	a3转调	a1					

（续上表）

西麓堂琴统1549	梅花三弄（玉妃引）	a	b	a1	b低八度	a2	b	a1*	a2	a1低八度	a3转调					
琴谱正传1561	梅花三弄	a	b+a	b低八度+a1	a2	b+a2	a2	a1	a2低八度	重复第八	a3转调	a1	尾声			
	梅花引	同《梧冈琴谱》														
太音传习1573	梅花三弄	a	b+a1	b低八度+a2	b+a3	a3	a2	a3低八度	重复第七	a4转调	a2	尾声				
五音琴谱1579	梅花三弄14段	a	b	a1	b低八度	a2	a3	b	a4	a5	a3	a4	a5	a4	a2+a3	
伯牙心法1589	梅花三弄	a	b	a1	b低八度	a2	b	a3	a3*	a2低八度	a3低八度	重复第八	c	c1	结尾	
乐仙琴谱1623	梅花三弄	a	b	a1	b低八度	a2	a3	b	a4	a5	a6	a3	a4低八度	a5低八度	a6低八度	a2*
古音正宗1634	梅花	a	b	a1	b低八度	a2	b	a3	a4	a3低八度	a5转调	尾声				
义轩琴经年代不明	梅花引	a	b	a1	b低八度	a2	b	a3	a4+a2	a3低八度	a4+a5转调					

清代（共有20部，省略14部，琴歌1部）

琴苑心传1676	梅花三弄	a	b+a1	b*低八度	a2	b	a3	a2	a3低八度	a3*低八度	a4转调					
诚一堂琴谱1705	梅花三弄	a	b	a1	b低八度	a2	b	a3	a4	a3低八度	a5转调					
自远堂琴谱1802	梅花三弄	a	b	a1	b低八度	a2	b	a3	a3*	a3*低八度	a4转调					
琴谱谐声1820	梅花三弄	a	b*	a1	b*低八度	a2*	b*	a3	a3*的反向	a3*低八度	a4*转调					
蕉庵琴谱1868	梅花三弄	a	b	a1	b低八度	a2	b	a3	a3+a1	a3低八度	a4转调					

注：*符号表示有短小的乐句增加

2. 结构

明清诸谱多次提到“以琴为三弄”、“曲将关有三弄之妙”等。宋代诗人李仲光词曰“诗书万卷，绮琴三弄，更有新词千首。”（《鹊桥仙》），这里提到的三弄，特指古琴的上、中、下三准（位置），《梅花三

弄》的泛音主旋律在这三个位置出现。无论一弄、二弄、三弄放在曲中的哪一段，使得它们的曲体结构在之后的加工、发展的走向也不同，在这40多部琴谱中，据其发展划归二条线，一为《神奇秘谱》，其三弄分别在第二、三、五段。另一条线为《风宣玄品》(与《神奇秘谱》相差114年)，三弄分别在第二、四、六段。由二、三、五的结构变为二、四、六的结构的原因是《风宣玄品》谱把原《神》第二段主题音调后的二乐句进行了扩展和改造，独立成为一段，变成《风宣玄品》谱的第三段。见表《神奇秘谱》与《风宣玄品》的比较。

有意思的是从《风宣玄品》→《梧冈琴谱》→《西麓堂琴统》→《琴谱正传》经过了短短22年，《琴谱正传》却收录了《梅花三弄》二个版本，一名《梅花三弄》，一名《梅花引》。在这两个版本中三弄的结构不一，前者在二、三、五段，后者在二、三、四段。看来在当时有这二种谱版同时流传。从上表中更可以看到，《梅花三弄》经历了不同的琴谱，不同的年代，不同的琴人，不断的变化。这一结构上的调整直到清代《诚一堂琴谱》(1705)方才停当，之后清诸谱基本以三弄稳定在二、四、六段的结构出现，并且改编、加工的成分越来越少，确定了10段的结构。可明显看出在结构上明代各谱变化较大，而清代谱却变化较小。这是因为琴学流传至明清时代，琴乐美学开始大步发展，更趋于细腻的旋律以及装饰音的表现。后文将述。

见上表清代琴谱《琴谱谐声》与《蕉庵琴谱》的比较。

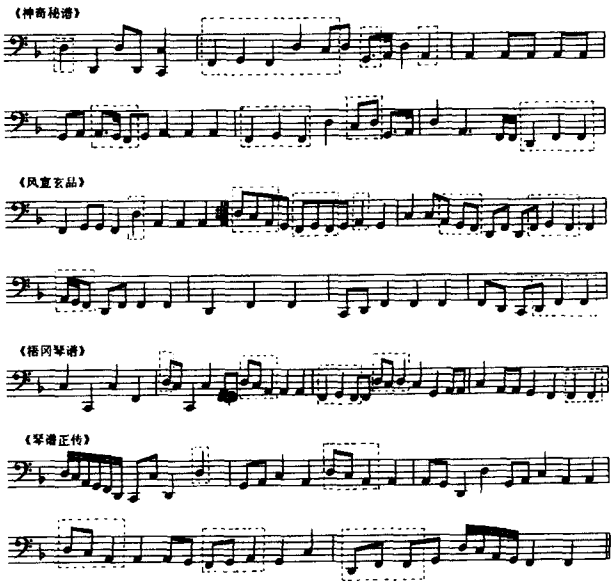
3. **音调**

若比较一下明代传世的时期较近的版本，可以发现其旋律改动较大，比较随意。如《神奇秘谱》(1425)、《风宣玄品》(1539)、《梧冈琴谱》(1546)、《琴谱正传》(1561)各谱的第一段(见例1)。从中看出，每一后期谱本，对其前谱进行取舍加工时，都选择那些适合自己审美要求的音调素材。其并无规律可循。

4. **装饰音**

《梅花三弄》传至清代，在装饰音上有很大的变化。

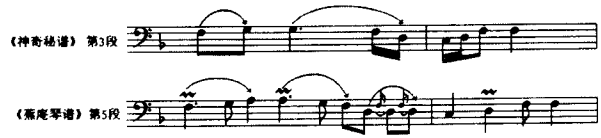
例 1



明末清初琴家严天池(1547～1625)提出“清微淡远”及清初徐上瀛(1573—1619)在“憋山琴况”中提出(和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速)24 点琴乐美学要求,琴家们渐渐在琴乐中寻找或摸索那些能体现琴乐美学观点的方法。这些观点从大量的、丰富的、具有韵意义指法的运用中体现出来。明代与清初的琴谱都存在音多韵少的特点,《梅花三弄》也不例外,《神奇秘谱》中表示韵意义的指法只有三个:豙(撞揉)、犭(揉)、亠(吟)出现了 23 次,滑奏音占全曲音的 8%。《蕉庵琴谱》上表示韵意义的指法有 20 多种,出现了 89 次,诸如:亠(吟)、犭(揉)、氵(注)、纟(细吟)、亠(荡吟)、㳄(活吟)、荡(荡揉)、虍(虚上)、卜(绰)、㳄(活揉)、艮/隹荡(退进荡揉)、㫃(放揉)、㕣(落吟)等,滑奏的音占全曲音的 20%左右。上面统计的数字就能

说明一定的问题。直到现代老琴家们在教学时，对吟揉绰注以及滑奏甚是注意，常常有超出谱子之外的要求。

例 2 为《神奇秘谱》和《蕉庵琴谱》二谱上《梅花三弄》所用装饰音、滑奏音的比较（谱见下页）。通过滑奏音的多种运用，使音乐更具韵味，旋律更为多彩。



5. **扩展与紧缩**

在《神奇秘谱》中，我们可以发现它每个乐句常常重复演奏，构成“aabbcc…句式，（这种形式在我国民间音乐中常常能见到，钱仁康先生称其为“句句双”）。不仅为《梅花三弄》，在其他早期琴曲也常可见到。音乐素材的重沓和反复，看来这是古今常用的音乐创作手法之一。琴家在以后的改变中，似乎感到旋律单调和不够丰满，于是采用了加音（扩展）或减音（紧缩）的手法，使得旋律流畅和美妙动听。

6. **指法**

古琴谱就是指法谱。《梅花三弄》在演变中除了上述这些变化外，指法谱的特点也随着时代的变迁、琴曲的变化而变化。在此所列《梅花三弄》在各琴谱出现的特殊减字。字体随着时间的推移也变得越来越简化。

《神奇秘谱》	《风宣玄品》	《梧冈琴谱》	《琴书大全》	《诚一堂琴谱》
夸（齐踢）	马（踢）	马	马	马
𠀤（对起）	𠀤	𠀤	𠀤（掐起）	𠀤
𠀤（轮）	𠀤	合	合	合
𠀤（带起）	𠀤	己	𠀤	己
		𠀤（大间拘）		

从《神奇秘谱》到明末《太音希声》中《梅花三弄》的徽间音并不明确标出，如谱中“七八”以及“五六”的意思是七与八徽，五与六徽之间的音，这种表达方式在选择音高时具有很大的不明确性，因为两徽间不只有一个音，可以有小二度音、二度音和三度音，以及微分音。而到了明末清初时《古音正宗》非常明确地标出了徽位徽分，把几徽几分写成七九、七六、六二等。这些徽上的音绝大多数是该曲调性中五声音阶中的音高。所以说前期的琴乐并不一定只使用五声音阶，还有七声音阶，而且在弹奏时琴谱留有很大的自我发挥余地。只是到了清后期渐渐习惯用五声音阶，固定了音高范围。当然在其他的琴曲中也同样可以发现和印证这个问题。

综上分析，有如下几部琴谱在其流变过程中具有代表性：

琴　谱	特　点
神奇秘谱(1425)	为目前《梅花三弄》所见最早的谱本。
↓	
风宣玄品(1539)	在音调上与前谱相差极大，结构上与前者不同。
↓	
梧冈琴谱(1546)	在结构上有调整，音调上采取精减手法，并对后代琴谱有很大影响。
↓	
琴谱正传(1561)	同谱中出现了二个相差很大的版本，其一与前《梧冈》同。
↓	
五音琴谱(1579)	在音调上增加，结构上扩大，又是一种尝试。具典型性。
↓	
伯牙心法(1589)	结构、音调上更为合理，表现出为清代各谱的蓝本，吟揉绰注音大大发展。
↓	
古音正宗(1634)	谱中第一次见到明确的徽间分音。
↓	
诚一堂琴谱(1705)	确定了10段结构，为《琴谱谐声》(新梅花)之原型。
↓	
自远堂琴谱(1802)	受《伯牙心法》的影响，在其基础上精加细减。为清代诸谱《梅花三弄》之雏型。《蕉庵琴谱》基本同此。

二 《梅花三弄》的打谱

今天，我们通过琴家的打谱和传承可以听到《梅花三弄》真实的音乐，而不是停留在无声的乐谱上。

目前所见到《梅花三弄》最早的音响估计是在20世纪40年代，由上海今虞琴社自己录制的45转老唱片，为“琴瑟箫”大合奏。1955年中国唱片公司出版了《梅花三弄》琴箫合奏的慢转唱片。1956年后古琴家查阜西先生曾经带领他的学生在全国各地采访琴人，收集、录制了大量珍贵的历史资料。这些珍贵的资料已出版了CD唱片。80至90年代以来，国内外又陆续出版了古琴音乐唱片约六十张。收集了《梅花三弄》不同的演奏录音约10多个。但归纳下来，所见有三种不同打谱的《梅花三弄》尤为突出。它们是：

吴景略演奏本，谱自《琴谱谐声》(1955年录音)

张子谦演奏本，谱自《蕉庵琴谱》(1986年录音)

卫仲乐演奏本，谱自《蕉庵琴谱》(约20世纪40～50年代录音)

吴景略、张子谦、卫仲乐三位先生是我国著名的、优秀的古琴家和民族音乐家，虽然他们所处的年代相同，但个人的历程和文化背景却迥异。这三个《梅花三弄》谱经过他们的不同处理却显得各具风格，各有特色。

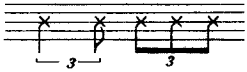
吴景略先生(1908～1986)，出生于江南常熟。常熟是我国一座历史悠久的文化古城，追溯到南宋，浙派琴家徐天民的第三代孙徐晓山在常熟传艺。到了明代严天池在此创始了“虞山琴派”(前面已提到)。在这文人雅士、书画篆刻云集的氛围中培养和熏陶出了吴景略先生的独特琴风，他的演奏风格是流畅、柔婉糯性。具有江南民间音乐的韵味，节奏较为明亮、活跃，听来非常悦耳动听。他演奏的《梅花三弄》犹如琴曲中一支初开的、清新的花朵，散发出馨香和柔美。因而琴界称之为新梅花。

《梅花三弄》虽然不是张子谦先生(1898～1991)的打谱,但通过他的演奏,却极富个性。他受学于其家乡扬州"广陵琴派"孙绍陶先生。青年时代他已非常熟练地掌握了多首广陵传曲。之后他离开了家乡到上海谋职。他的性格非常开朗,为人谦逊,善于交友。因而他与来自各地的琴友交流学习,使其琴风和视野在原琴派的基础上形成极其鲜明的个性化东西。虽然他至晚年常叮嘱学生,我的老三曲《龙翔操》、《梅花三弄》、《平沙落雁》是师傅传曲,你们千万不能改动。但这些曲子随着他的生活历程和70多年的操缦,无意识中起变化。这是很正常的改变,个性化的体现。欣赏他的音乐如同感觉他的精神和性格。他的特点在于独具个性的节奏处理,在古朴苍劲中见跌宕起伏。他的《梅花三弄》犹如瑞雪中的寒梅挺拔而坚韧。虽然该谱出自《蕉庵琴谱》,比吴景略的《琴谱谐声》晚了48年,但琴人们却爱称之为老梅花。

卫仲乐先生(1908～1997)在我国人称民乐大师,他从小喜爱和玩弄民族乐器,年青时参加上海的民间业余国乐团。学习和掌握了琵琶、二胡、古琴、瑟、笛、箫、三弦、月琴、西方小提琴等乐器。几乎所有民族乐器他无所不会,无所不能。在解放前的上海,他以参加乐团演出和教学为生。解放后被聘任上海音乐学院教授,之后组织创建了民族音乐系,任系副主任。他的《梅花三弄》虽然谱源与张子谦的一样,都来自《蕉庵琴谱》。但在其丰富的民族音乐知识和实践的背景下,《梅花三弄》是根据他的个人感受和理解孕育而生的。他的演奏特点是气势豪放、雅俗共赏。《梅花三弄》处理成规整的进行曲式节奏,其雄壮的气势也别具一格。

从《琴谱谐声》与《蕉庵琴谱》的两谱本比较,它们皆出于清代后期,在结构和旋律线上无太大的变化,装饰音的表达都极其丰富。主要的变化在第八段高潮段。下面来比较一下三位老琴家的三种演奏版本,各具风格特色,归纳如下:

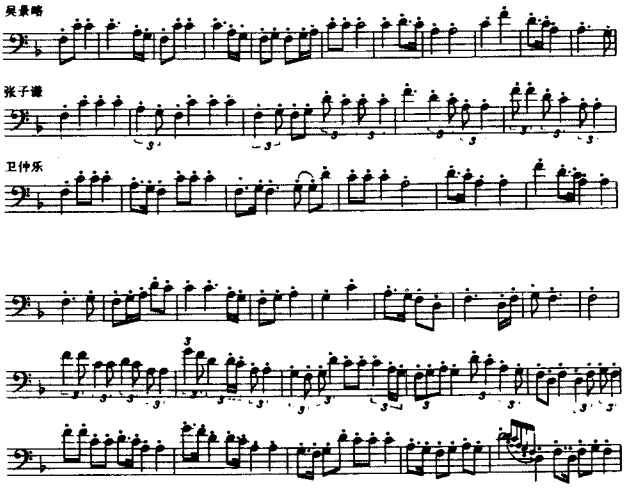
1. 节奏

这样的节奏型是吴景略在《梅花三弄》中善于运用的节奏。张子谦善用  的节奏贯串于全曲，来体现跌宕、起伏的旋律。而卫仲乐的节奏音型是

。

通过以下泛音 b 段的比较，最可看出他们各自的节奏性格：

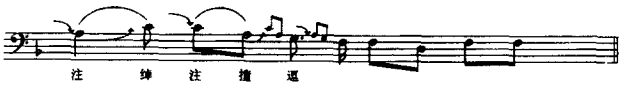
例 3



2. 装饰音

纵观三谱，张子谦在装饰音上的运用可谓独领风骚，上下吟揉绰注撞逗等装饰音无不贯穿于旋律之中，构成其跌宕的音乐性格。具体手法是装饰音在旋律中只占节奏，而不显示在旋律结构中。（记谱较难全面反映其实际的演奏情况，下谱可作大致参考，谱下文字为古琴演奏手法。）

例 4

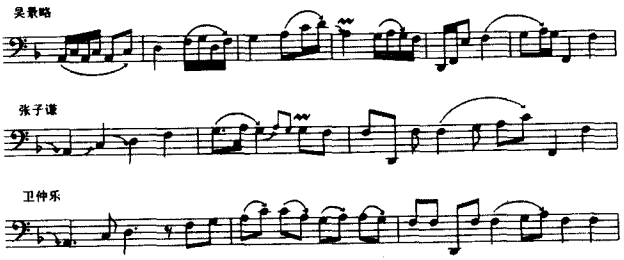


下面比较他们三人在同一乐句中的吟揉音的不同处理(谱见下页例 5)。

3. 语汇

造成音乐风格迥然相异的另一因素是各人的特殊的音乐语言——语汇,语汇是构成旋律的最小材料,但就是这小小的东西却造成很大的差别。

例 5



吴景略别具一格地把吟揉绰注上下等装饰音溶合于音乐中,体现在旋律里,形成一种特殊的音乐语汇,由于语汇是构成旋律的最小的材料,这小小的材料像珠子穿线一样,在旋律中显现出美妙的光彩。吴景略在《梅花三弄》中,常用四个滑奏音作为语汇,这四个音都在一条弦上,或三个音或四个音滑奏,该语汇以音调与滑奏法结合起来(如果不是滑奏就不能达到这样的效果),并按这样的规律派生出其他多种语汇,以此构成旋律。

例 6

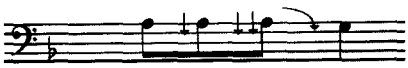
卫仲乐的《梅花三弄》虽与张子谦的同谱，但他自己作了不少加工。并不是整段、或乐句的加工，而是增加几个音符，来完成他的需要。这些增加的音调与原谱中的音调即构成他的特性语汇。

音符看似向上行，却突然原音返回，在同一弦上，返回音用滑奏。见例 5 中卫仲乐演奏谱。

4. 移植

我们还可看到诸如在轮指上的区别运用，卫仲乐又是一位琵琶演奏家，因而他把琵琶中的轮指手法移植到古琴上。如琵琶中的滑轮，由上一音滑向下音时紧接着一个轮指，在古琴中他奏成边滑下边轮奏，这种指法传统古琴中是看不到的。他在《梅花三弄》第七、八段的华彩中大量运用。

例 7



5. 共同点

共同点也就是他们的差异点——打谱。他们都于传统和流派的法度之外，自由弹奏，游刃有余，炉火纯真。这样的打谱非一时一刻、而必具深厚的修养才能够达到。同时他们又受教于传统和流派的法度之内，进行打谱（我们通常称打谱为再创作），再一次创造发展。

小　　结

现代也有人说越早期的琴曲越好，越接近古朴、自然；但也有人认为清代后期的琴曲更加丰满、完美，或者某个版本特别好，这些都有可能。我认为无论如何改变，只有当该谱或该音乐能较完美体现其乐曲的主题精神，如《梅花三弄》中“梅为花之最清”这样的

精神的乐曲就是好的。

纵观历史，横向比较。本文力求探流溯源，但怎能穷尽她的全貌？音乐文化传统是一条河流，愿自己能化成一滴水珠，沉浸其中，探索其辉煌。

最后，我所分析的这首《梅花三弄》是琴曲中典型的又是流传较广的一首琴曲，同时它又是琴曲演变中的一种普遍现象。在分析过程中，它始终带给我一种流动的精神状态：那是一种乐思的创造；一种不断更新的演奏；一种审美观的改变；一种驰骋于历史和空间之中的移动；……。音乐是一种流动的艺术，而我漫游于中国的传统音乐——古琴艺术之中，似乎感到这一概念的含意就更大了。

原载《中国音乐学》1999 年第 4 期

音乐译文

20 世纪下半叶音乐的曲式分类

[俄]赫洛波娃　钱亦平　译

在此文写作时(1992－1993)仍未出现过公认的,已在教科书中应用的 20 世纪下半叶音乐的曲式分类法。这是有一系列原因的。一个原因是文化方面的,阿·马克斯[①]所概括的 19 世纪 30～40 年代的音乐文化,即维也纳古典乐派作曲家的创作中占统治地位的倾向,是音乐曲式的类型化、是音乐中同样一些短小结构的重复和巩固。这样的倾向具有"规范的"名称。在 20 世纪下半叶具有先锋派特点的音乐文化中,主要的倾向是相反的、"不规范的":音乐曲式的非类型化、具有个性、不重复性、多样性。也就是说,现代作曲实践本身的目的并不是音乐曲式的理论概括。另一个原因是——音乐曲式牢固的传统概念。这一传统的奠基者阿·马克斯所谓的"音乐曲式"的概念概括了主调音乐类型的曲式(乐段,二部和三部的"歌曲曲式",简单和复杂曲式,五种回旋曲式,变奏曲式,奏鸣曲式等),那时复调曲式(卡农、赋格等)是归在对位的理论范畴的。如果说,在 19 世纪主调音乐曲式占统治地位和在科学与教学中得到巩固的曲式理论,是与 19 世纪的音乐思维相适应的话,那么在 20 世纪的理论和实践之间的相互关系就是另外一回事了。在 20 世纪,复调技术、复调曲式不仅与主调的均等,而且作曲家的音

乐思维本身在此基础上也成为复调的思维。虽然复调曲式是完全独立的，在理论上、在教学中占统治地位的曲式概念还只是主调类型的曲式概念。还有一个非常重要的原因——对现代音乐实践作理论概括的困难性，要明了在作曲家的许多凭直觉的创作中新音乐语言的真正现实基础的复杂性。

自然，不同年代的作曲家和理论家们曾试图建立当代音乐曲式的分类。对这些尝试的分析是另一本著作的任务。[②]本文中的分类系本文作者在莫斯科音乐学院音乐作品分析课上所采用的，已写成两篇文章公开发表。[③]现在则是关于这个问题的第三篇文章，系根据作者 1992 年在北京中央音乐学院讲课时在课堂上所分析的作品写成。分类浓缩为下列图式，我们将讲述此分类法所依据的原则。

20 世纪下半叶音乐曲式的分类法

音乐曲式的规模单位	音乐作品的具体曲式（包括音乐作品各部分的具体曲式）	音乐曲式的基础
Ⅰ、曲式的小单位，音的组织	卡农——复调的 卡农——微复调的 对位——复调的 对位——微复调的 渐强的曲式 以和声为基础的曲式 以序列为基础的曲式（包括十二音曲式） 序列性的曲式 以节奏为基础的曲式 以旋律线条为基础的曲式 以响声学（音色）为基础的曲式 以织体为基础的曲式 以表情参数为基础的曲式 以复合风格为基础的曲式 以动作为基础的曲式 以光线为基础的曲式	主题法：动机（副主题） 和声 节奏 旋律线条 音色 织体 表情参数 复合风格 动作 光线

音乐曲式的规模单位	音乐作品的具体曲式（包括音乐作品各部分的具体曲式）	音乐曲式的基础
Ⅱ、曲式的中等单位，主题的组织	a. 大型曲式（套曲，大型单乐章曲式）：变奏曲式、回旋曲式、贯穿曲式 b. 小型曲式（也是曲式的部分）： 固定旋律曲式（包括复合固定旋律曲式） 变体的曲式 卡农，赋格段 逆行曲式 交替曲式 集中对称曲式 贯穿曲式 偶然曲式	主题法：主题
Ⅲ、曲式的大单位，类型组织，表情组织	冲突性的戏剧构成的曲式 对比的（非冲突性的）戏剧构成的曲式 平行的戏剧构成的曲式 单一戏剧构成的曲式（静止的和渐强的）	戏剧构成（主题法：超级主题）

这个分类法所依据的主要原则是——根据音乐语言的参数（因素），即 20 世纪下半叶作曲家们作为音乐结构的主要手段而运用的要素。这些音乐语言的参数（因素）被用作音乐曲式的基础并被系统地列在图式右边纵行内。此外，考虑到这些基础在音乐曲式中起到不同规模的作用，因而划分为三个基本的曲式规模单位：曲式的小单位、中等单位和大的单位——请看图式左边纵行。最后，根据上述音乐曲式的基础和划分的曲式的三个规模单位，将音乐作品的最具体的曲式（和它们的各个部分）作了分类——请看图式中间纵行。

现在我们来分析“音乐曲式的基础”这一概念。音乐曲式的基础是音乐语言参数（要素）的这样一种功能；即任何音乐语言要素能独立地不取决于其他参数（要素）来构成音乐曲式时的作用。在音乐史中音乐曲式的基础是各式各样的。如，在文艺复兴时期的声

乐曲式中——是德国的巴尔形式，法国的回旋曲，维莱列等，音乐曲式第一个决定性基础是歌词的结构。在古典音乐曲式中（乐段，简单曲式和复杂曲式等）有两个基础：和声和主题。在20世纪，曲式的基础数增多了。20世纪上半叶在传统的基础上又增加了两个基础——节奏和旋律线，总共是四个基础。形成了诸如像斯特拉文斯基这样的作曲家的最重要特点。并且，虽然斯特拉文斯基和当时其他的作曲家经常运用古典音乐曲式的图式，但是这些曲式的特点在内部实际上起了重要变化。在20世纪下半叶曲式基础的数量大大地增多了：可以列出七个新的基础，连同20世纪上半叶保留下来的四个基础，总数达十一个。七个新的基础是这样的：音色，织体，"表情参数"（此术语将再作阐述），复合风格，戏剧构成，以及近来由于先锋派的探索而进入音乐结构的两个要素——动作和某种程度上的光线（颜色）。在解释每一种基础在音乐曲式中的作用之前，应先确定它们和曲式规模单位间的关系。

音乐曲式的规模单位有三个：小的、中等的和大的。小的单位构成了音的相互关系（动机中、模仿中、对位中、节奏连续中等等）并构成音本身的结构（借助于音色、表演方法、织体合成等）。中等单位作为通常古典类型音乐主题的相互关系而起作用。大的单位作为"音乐表情类型"的组织而出现（莫斯科理论家B·巴伯罗夫斯基的术语）。这是作品中最大的表情结构单位，其中每一单位都具有音乐的统一特点和每一单位内部音乐语言手法的相似。

上述图式显示，曲式基础在规模单位方面的分布很不平衡。曲式基础的绝大部分被列入小的规模单位。只有一个最传统的基础——主题法，作为通常主题的组织，属于中等规模单位。还有一个新的基础——戏剧构成，适合于大的规模单位。

必须专门讲一讲在现代音乐中主题法这一概念的作用。应该提醒大家，当"主题"这一概念在音乐史中刚出现的时候（16世纪），它属于很小的一段，类似动机。从维也纳古典乐派时代起，"主

题”开始作为比较大的结构、如八小节的乐段来理解。在 20 世纪下半叶产生了进一步扩大这个概念的必要性，即把它推广到带有统一音乐特点的贯串于作品的始终的音乐层（“表情类型”），带有可能的间歇。结果在 20 世纪下半叶的音乐中都构成了几种规模的主题法：通常说的古典主题——中等规模，动机或“副主题”——小的规模，“表情类型”，带有统一特点的音乐层次或“超级主题”——大的规模。[4] 这样，20 世纪的音乐理论没有舍弃“主题法”这一概念，而是千方百计地扩大它的涵义。

现在我们来阐明音乐曲式中每一种基础的作用。主题法——既是最传统又是最广泛的基础。应该注意到，在 20 世纪下半叶主题法不仅在主调音乐曲式中起作用，而且在复调音乐曲式中也起作用（卡农等）。此外，由于千方百计地扩大主题法的概念，不仅旋律（中等的和小规模的），而且任何其他的音乐语言因素——和声的、节奏的、织体的进行，发音的、音色的音响等（在我们的图式上它们处于小规模单位）都可能成为主题单位。[5] 和声——保留了它的传统意义，但是具有新的具体结构。节奏在 20 世纪上半叶动力性的结构中获得了独立性（斯特拉文斯基的复合节奏，巴托克的复合重音），在 20 世纪下半叶开始倾向于静止性结构，节奏模进成为最广泛的结构之一。旋律线的作用，和声中自然音的作用也随之缩小。音色的独立作用（响声）成为 50～60 年代先锋派，特别是波兰先锋派的主要发明之一。响声音乐既包括传统乐器的非传统音响，又包括各种噪音，特别是多声织体（超多声部、微复调）的音色效果。微复调由于半音或四分之一音的音束内部复调声部的分布而产生。这里不再听到复调声部，居首要的是音色色彩。在微复调的情况下，曲式基础除音色（根据音响）外，同时还有织体（根据写谱）。织体在 20 世纪下半叶得到了如此丰富的发展，在某些情况下可以使和声、旋律、节奏和其余所有的音乐语言要素置于自己的影响之下。在乐队声部中同时存在五十、六十、八十个声部的超多声

部极大地促进了这一点。

“表情参数”——新的术语和新的概念，系本人因古拜杜林娜的音乐而创立的。[6]“表情参数”解释为最细致和直接的音乐表情手段体系，由一对类似协和与可协和的在功能上对比的成分组成：Legato（连奏）——Staccato（断奏），arco（用弓奏）——pizzicato（拨奏），狭小的旋律音程——宽广的旋律音程（跳进），声部的单一节奏——声部的复合节奏，织体的不间断性（连续性）—织体因停顿而产生的不连贯性（不连续性）等。表情参数从50年代起至今在欧洲很多作曲家手中渐渐形成（施托克豪森、潘德列茨基、维也鲁、季先科、古尔塔克、拉欣曼等），最后在古拜杜林娜那儿形成体系。

复合风格——不仅是现代音乐中的一定风格倾向（这种倾向现在实际上已普及），而且是音乐曲式结构的一定手法，这手法对于带有多种复合风格的作品特别重要，主题每次应用和每一发展时刻都具有一定风格色彩的不间断进行的贯穿复合风格，要求不同于通常的多主题性的技巧。它要求丰富多彩的织体类型和统一的和声及复调手法的结合。

动作作为音乐曲式的基础，由于最近几十年来器乐朝戏剧方向作相当的扩展而确立——这里指的是“乐器剧院”和“导演音乐会”。但是如果说在“乐器剧院”中动作仅仅是伴随音乐，那么在“导演音乐会”上，作曲家与其说是在创作音乐，不如说是在听众面前创造音乐家的角色，动作获得可能成为这种作品的基础。在“乐器剧院”和“导演音乐会”的发展中起首创作用的是出生于阿根廷的现代德国先锋派作曲家卡戈尔（M·Kagel）。光线（颜色）作为音乐的组成部分还只刚刚进入作品，这是继承了20世纪初斯克里亚宾“普罗密修斯”的经验。由于获得节奏结构，光线成为音乐的内部要素（与音乐会上外部的彩色照明装置相对立）。点燃火柴也引进了音色因素，此种光线——节奏——音色运用的成功范例是乌克兰作曲家西尔维斯特洛夫（Сильвестров）1972年为大提琴和乐队写

的《沉思》。因为在演奏作品的时候光线的节奏鲜明地突现出，它在本质上要求得到重要的结构上的作用。我认为，在不远的将来光线可能成为比动作或某些声乐作品中歌词更重要的音乐曲式基础。光线作为音乐曲式的基础之一在最新音乐的发展中有着广大的发展前景。

戏剧构成——作品在最大布局上组织音乐手段的基础。戏剧构成的单位不是传统的古典主题（我们的中等规模的单位），是“超级主题”、音乐作品的“表情类型”、带有统一特点的音乐层。对于每一个超级主题来说，明确的特征，首先是音乐的表情特点，例如，或静观、或戏剧性、或冷嘲热讽的特点等。超级主题中音乐语言的要素可以是极其多样的。可能是通常的古典类型的主题。在这样的情况下，一个超级主题将包含一个或许多个（二、三、四、五个）主题，重要的在于它们具有相同的表情特点。但是在 20 世纪下半叶代替通常的旋律主题的可能是主题的，音色的，织体的，和声的，节奏等的因素。特别典型的是超级主题中有“表情参数”的要素，或者是“表情的协和”（Legato，狭窄音程，单一节奏。织体的不间断性等），或者是“表情的不协和”（Staccato，震音，颤音，宽广的跳进，复合节奏，织体有间歇等）。超级主题的数量（两个、三个甚至一个）和它们的相互关系取决于作品的内容构思。[因为在作品中超级主题的数量通常不少于两个，它们可能贯串于作品的始终，或同时或不同时响出（每一个超级主题带有间歇）。间歇后的超级主题重现不是再现部，不是迭句，而是主题的继续（最后是结束）]。

现在转入论述音乐作品（和它们的各个部分）的具体曲式，首先讲述曲式和它们的基础之间的关系。小单位规模的主题法（动机、副主题），是卡农和复调对位的基础。与和声合成的主题法是序列曲式的基础。与和声和节奏（还可以与其他因素）合成的主题构成序列性曲式的基础。小规模的主题和中等规模的主题相联合也参与组织中等规模曲式。和声既可独立构成音乐曲式，又可如上所

述，与主题合成而构成。织体作为音乐曲式的基础运用很广。可以特别提出因织体声部数量扩大而产生的“渐强曲式”。在出现微复调卡农和对位时，织体和音色相互起作用（正如我们说过的，写出来的是织体，听到的是音色）。我们图式上的其他基础都与自己的同义曲式相关：以节奏为基础的曲式基于节奏，以旋律线条为基础的曲式基于旋律线条等，由戏剧构成产生戏剧性曲式的四种基本类型。

以下开始论述图式所表示的音乐曲式的具体类型。

一　曲式的小单位的规模

复调卡农。复调卡农属于最古老的音乐曲式，在20世纪下半叶获得了新的作曲特性。这里不准备将所有新的卡农类型作分类，而是举出某些典型的情况。例如，卡农中的新特性是在超多声部的情况下产生的。它的两个基础——主题法和织体是这样沟通的。在书写上它是主题卡农，而在音响上则基本上是织体卡农，因为大量声部增长的音响可以淹没每一声部的主题结构。例子是施尼特凯第三交响乐开头的“泛音主题”。这是各声部相隔一小节进入的六十六个声部的弦乐卡农。如果说在某几个开头的声部进入时，还可以明确地划分出构成卡农主句的动机的话，那么越往后，就越是被淹没在巨大的织体群中。

微复调卡农。最早的例子是在利盖蒂为乐队写的《气氛》中（1961年）。在十二音序列作为主句的四十八个声部的卡农位于三个半八度的最密的半音音束中，产生统一的响声音乐色彩。

复调对位。对位也是最古老的音乐曲式，在现代音乐中具有自己的特点。重要的新特点和卡农中一样，是声部数量的增加或对位层次的增加。此类对位出现在20世纪下半叶的音乐中，广泛应用于综合性再现部。例如，斯洛尼姆斯基《喜剧协奏曲》第二乐章的终曲和套曲的再现部（㊶）——五个主题的对位，施尼特凯第三交响

曲第三乐章的再现部(㊲)——十八个复合风格主题的对位。

微复调对位。例如:杰尼索夫《绘画》的结束部分,那里有五十二个弦乐声部,每一个都是独立的对位,在紧密的半音音束的情况下,融合在统一的音层中。

渐强曲式。该曲式的基础是织体,并且是超多声部的织体。曲式随着声部数量的逐渐增加而迭置在一起,如从一个声部到十二个、十五个、二十个声部等。为了产生织体的而非主题的效果,开头的素材以非独特的面貌出现——如长音、颤音音型等。此类曲式的大型完整的例子是亚美尼亚现代作曲家吉尔吉梁第二交响曲的第一乐章。第一乐章的过程中有两个渐强的织体,开始只是在乐队中,以后合唱加入,因此构成双重渐强曲式。

织体渐弱(声部的数量渐渐减少)比织体渐强较少遇到,它们都作为曲式构成的补充手法。例如,上面提到的施尼特凯第三文响曲中六十六个声部的卡农是"渐强的复调卡农",而杰尼索夫《绘画》中五十二个声部的对位则是"渐弱的微复调对位"。

以和声为基础的曲式。和声在20世纪下半叶获得最大的个性,成为如此独特的既是小规模、又是大规模的音乐曲式的基础。不大的曲式的例子是施尼特凯为钢琴写的《一个和弦的变奏曲》,基于独特的十二个音的和声,每一个音都固定在某一个八度上。

以序列为基础的曲式。序列指的是音高序列,多半是十二音序列,但是音的数量可多可少。在创作技术方面作曲家们常常继续用威伯恩的十二音序列的原则。例如:杰尼索夫的康塔塔"印加人的太阳",施尼特凯的第二小提琴协奏曲,古拜杜林娜的康塔塔《孟菲斯之夜》,莫斯科作曲家卡连特尼科夫的室内交响乐,作品21号。

序列性曲式。它不仅构成音高序列,而且构成其他参数的序列——首先是节奏,以及巨大的力度、发声方法。例如:施托克豪森的《十字形游戏》、布列兹的《结构Ⅰ》、施尼特凯的《最弱声》、杰尼索夫《泪》中的第六曲。

以节奏为基础的曲式。20 世纪下半叶的作曲家们开创了一系列曲式节奏组织的新类型。梅西安写作了时值从 1/16 到 16/16 或从 16/16 到 1/16 的增值或减值的节奏进行(《圣婴二十默想》,第 16 和 18 曲,两端的部分),"带有增添小时值"的节奏顺序(上述作品,第 11 曲,第 43——60 小节)。曲式的节奏组织成为序列性手法的一个部分,开始于梅西安的《四首节奏练习曲》(钢琴,1949~1950 年)。德国作曲家布拉黑尔[7]的钢琴曲《装饰》(作品 37,1950 年)中实现了"可变节拍"的理论。古拜杜林娜以费波拉契数的比例为基础制订了曲式结构的技术(交响乐《我听见了…沉默了…》,为打击乐和其他乐器写的《开头曾有节奏》)。简单时值关系的变体作为节奏曲式的基础被彼得格勒作曲家季先科运用在第三钢琴奏鸣曲的末乐章中(中心部分)。

以旋律线条为基础的曲式。此类曲式的例子相当少见,现列举古拜杜林娜为大提琴和室内重奏组写的《格言Ⅱ》。在第一部分(第 1—38 小节)中,大提琴声部发展构成了曲式的基础,其中旋律线条渐渐扩大,从四分之一音到四个八度的跳进,而在潜在的两声部的高音声部中构成了明显听得见的上行音阶进行,结束时低音声部构成下行进行。

以响声字(音色)为基础的曲式。此类曲式的形成特别要归功于 50~60 年代波兰的先锋派作曲家们。最著名的例子是潘德列茨基的《广岛受难者挽歌》(原名《乐队练习曲》)。古列茨基(Гурепкий)创作了大量的响声学曲式的作品。

以织体为基础的曲式。除了可以单独地划分出卡农、对位、渐强曲式等织体曲式以外,还存在着各种各样的独特的以织体为基础的曲式。例子之一是杰尼索夫为乐队写的《绘画》。这个贯串的,带有三部性结构特点的乐曲主要以织体构成。作品中没有调性原则,序列原则和传统的主题原则,曲式再现的时刻很能说明问题(从 132 小节开始)。与呈示部(第 1 小节起)相比,其中改变了主要

声部的旋律、音色、节奏、音高、音程。重复的仅仅是织体型:存在主要声部和由装饰迭句、颤音型动机、点状动机(一个音的)、旋律对位构成的副声部组。整个曲式的第一和第三部分可用某种和声终止结束,而结束在具有音色效果的超多声部层上——由二十三个声部(从102小节起)和五十二个声部(在末尾,我们曾作为微复调的例子而例举)组成。

以表情参数为基础的曲式。例子之一可以是波兰作曲家柏尔德的乐队曲《心理戏剧》。贯穿整个曲式始终的是对抗性的对比,即乐队的带有休止的和弦打击("表情的不协和")和持续的旋律音主题("表情的协和")之间的对比,并且这个功能性对比构成了作品主要的结构基础。古拜杜林娜的风格中表情参数最为丰富,特别明显的例子是重奏曲《协和》和第三弦乐四重奏。在单乐章的第三弦乐四重奏中整个上半部分是"表情的不协和"的积累和增长(各种类型的拨奏),整个下半部分则是"表情的协和"的增长(用弓演奏)。

以复合风格为基础的曲式。例子是:意大利现代作曲家卢恰诺·贝里奥交响曲的第三乐章、施尼特凯第三交响曲的第三乐章。两个例子都贯穿复合风格,带有风格联想的不间断更替。这里风格的多样性借助于织体的更换来获得:布尔东[8]的五度、霍盖特[9]的"点"、基督教歌曲旋律的节奏纯朴、莫扎特d小调钢琴协奏曲的切分、贝多芬《爱格蒙特》的和弦等,直到施托克豪森钢琴风格的分散的跳进,与这些风格多样性相对立的是施尼特凯本人创作的一个主要主题,在曲式中它起到定旋律的作用。

以动作为基础的曲式。这样的曲式容许音乐创作的全部传统基础的即兴性,是实验性先锋方向和其特殊的体裁——"导演音乐会"所固有的。例如:莫斯科作曲家叶基莫夫斯基的《芭蕾》(1974年)。这部作品没有传统的总谱,它的谱子就是指挥动作的记录,他的头、手和脚的动作。演奏者的谱架上没有谱子,而且演奏员的编

制可以是不同的。同时动作能象征性地反映各种音乐表情细节，例如，表情参数的因素——流畅的、时断时续的、果断的、缓慢的音响等。不同指挥演奏《芭蕾》创造了明显的喜剧效果。以没有声音的动作为基础的曲式的一小段例子是古拜杜林娜交响乐《我听见了…沉默了…》第九乐章中指挥的独奏表演。

以光线（颜色）为基础的曲式。虽然这个曲式在将来要多于现在，但还是可以郑重举出此类经验——古拜杜林娜为合唱、童高音独唱、乐队和彩色投影器写的《阿利路亚》。颜色被作者用作节奏，即作为音乐内部的、而非外表的因素。整个作品七个乐章的结构以及末乐章之前的彩色音阶的光线独奏（没有音响）都在光线的特殊节奏比例上构成。光线在《阿利路亚》中不是曲式唯一的基础，但是在这部作品的创作过程中光线是居重要地位的。

二　曲式的中等单位的规模

在此种规模中，古典幅度的旋律主题是曲式的单位，因此曲式的这一部分沿用古典的分类原则。而且传统规模的主题和它的部分，旋律动机和乐句（它们可以作为独立单位）是不可分割的，因此，这里的论述也延伸至副主题。中等单位规模的音乐曲式也划分为两个规模——A. 大型曲式，B. 小型曲式。属于大型曲式的有套曲和大型单乐章的曲式，小型曲式则有小品，大型曲式的乐章和部分。

A. 大型曲式。大型曲式的主要类型有变奏曲式，回旋曲式和贯穿曲式。变奏曲式和回旋曲式是古典曲式，贯穿曲式在古典曲式范围内不存在。变奏曲式和回旋曲式的应用特点是扩充至套曲的规模。例子：整部套曲为变奏曲式——莫斯科作曲家魏因贝尔格的第八和第九交响曲，莫斯科作曲家罗克申的第七交响曲。整部套曲为回旋曲式的是施尼特凯的六个乐章的大协奏曲一号（迭句是第一、三、六乐章），古典套曲所固有的无再现部的贯穿曲式在 20 世

纪下半叶的套曲中成为例外情况，但是在非套曲的单乐章的结构中却十分普遍。这里可以观察到两种不同类型的贯穿曲式：没有再现部的（或带有不大的再现因素）贯穿曲式本身和带有综合再现的贯穿曲式。没有再现的单乐章的贯穿曲式的例子：当代莫斯科作曲家包·柴科夫斯基的小提琴协奏曲（只有短短的强烈变形的再现因素），杰尼索夫的重奏曲《浪漫音乐》。带有综合再现的贯穿曲式的例子：谢德林的《复调手册》（最后一曲、即第二十五曲《复调镶嵌》由前面二十四曲中的所有主题构成）。实质上，他的第三钢琴协奏曲（结束处有主题变奏）中主题的最后一次出现是前面发展中"零星"分布的主题的完整构成。

B. 小型曲式。小型曲式的基本类型如下：固定旋律的（其中包括复合固定旋律的）、变奏的、卡农、赋格、逆行曲式、交替的、贯穿的、偶然的。从原始素材的最少变化和更新的结构到最多变化和更新的结构的原则来把它们加以系统化。

固定旋律曲式。由于旋律主题、乐句、动机的准确重复而构成。例如季先科芭蕾舞剧《雅罗斯拉夫娜》中的分曲《日食》。但是由于反复的动机用逐渐增强的织体来伴奏（从一个声部到全奏），这个曲式是渐强的固定曲式。

复合固定旋律曲式。由几个或许多主题、乐句、动机的重复相加而成。施尼特凯第三交响曲带有交织主题的第一乐章含有三个这样的曲式，交织主题在第一次出现以后继续重复。从5和17开始进行着八个主题的复合固定旋律曲式，从30开始是十五个主题的复合固定旋律曲式（这一切都以"泛音主题"的超多声部无终卡农为背景）。

变体的曲式。发展的变体方法和装饰变奏不同，意味着主题的旋律改变和主题在持续时间上的改变。在20世纪下半叶作为变奏曲式的主题既有通常的主题（中等规模的），又有乐节、动机（副主题）。变体曲式的例子有，以中等规模主题为基础的——谢德林《室

内组曲》的第二乐章《间奏曲》和第三乐章《深情》(Amoroso);以几个动机的乐句为基础的——季先科芭蕾舞剧《雅罗斯拉夫娜》中的许多分曲(《光荣属于伊戈尔》,《准备远征》等);以一个动机为基础的——杰尼索夫的套曲《泪》中的第一乐章。

卡农、赋格。如果在卡农中不是超多声部,而是两个、三个、四个声部,这就有可能清晰地听到每一个声部,这样的卡农本身具有主题特点,不具有织体特点。这是在20世纪变化音条件下基于另一种和声法则的古老的音乐曲式。现例举谢德林《复调手册》中的例子:第七曲——转位卡农,第十四曲——增值卡农,第十五曲——二重卡农,第十七曲——无终卡农,第二十二曲——三声部卡农。在赋格中增强了卡农技术,十二音序列和音列技术得到了运用。例如:斯洛尼姆斯基《喜剧协奏曲》中的第一乐章《卡农式赋格》(应用三个十二音序列作为主题的三重赋格),中国作曲家朱扬玉(音译)为乐队而写的《加装饰音的卡农式大赋格》和为管乐五重奏写的《加装饰音的卡农式赋格》。

逆行曲式。这种曲式的结构要求作品既发展主题(中等规模)又发展音响(小规模)。在谢德林的《复调手册》中有这种曲式的范例——第八曲《宣叙调和反向进行》。逆行曲式的整个体系存在于中国作曲家赵晓生为两把中国胡琴(高胡、二胡)和中国民乐队写的二重协奏曲《一》中。

交替曲式(本文作者的术语)具有如下图式:"a b a b…"。"alternativo"一词用在音乐中,如,被海顿用在他的四重奏中(音阶型主题向上和向下交替进行)。交替曲式建立在两个对比主题的两次交替或多次交替上,末尾多用第一个主题,例子之一是爱沙尼亚作曲家(居住在维也纳)拜尔特的乐队作品《巴赫主题拼贴》的第二乐章。在第二乐章中轮流交替全部引用的巴赫d小调萨拉班德舞曲的几个部分(a^1,a^2,a^3)和拜尔特将此主题作的变奏,即用音束来代替巴赫的每一个和弦(b^1,b^2)。图式如下:

拜尔特…… b^1 b^2

巴赫…… a^1 a^2 a^3

这个曲式既不能说是三部曲式的变体，也不能说是回旋曲式，因为 a^2 和 a^3 既不是再现部，也不是迭句，而是 a^1 这一部分的发展及结束。a^1、a^2、a^3 部分是巴赫统一的作品，b^1、b^2 是拜尔特的音乐，它们构成了此曲式的两个超级主题。还有一个例子是施尼特凯为大提琴和低音提琴写的《颂歌第二号》，图式为：a b^1 a^2 b^2 a^3。其中交替运用欧洲的三和弦（a^1、a^2、a^3）和古俄罗斯风格的和弦（b^1、b^2）；这里 a^1 是呈示部，b^2 是继续，a^3 是结尾，b^1 在 b^2 部分中得到延续。布列兹的乐队小品《纪念仪式》也是交替曲式。

集中对称曲式。与 20 世纪上半叶相比，这一曲式在 20 世纪下半叶较少运用，例子之一是莫斯科作曲家列捷涅夫为竖琴、两把小提琴、中提琴和大提琴而写的套曲《六首小曲》（作品 16）中的第三首，第七部分是曲式的紧缩再现的一半。

贯穿曲式。此种曲式没有再现，图式为 a b c d……，在 20 世纪下半叶用得十分广泛，在这样的曲式中存在其他的组织手段。如，杰尼索夫根据赫连勃尼科夫的词写的三个乐章的合唱《秋》，每一乐章都是没有再现部的贯穿曲式，而补充的组织方法是十二音序列。其他的例子：Б·柴科夫斯基第二交响曲第一乐章的第一部分（9 之前），古拜杜林娜为低音单簧管和钢琴写的《线、曲线、点》。

偶然曲式。这种曲式基于音乐的各个部分在横向和纵向上的自由交替。横向方面的例子在布列兹第三钢琴奏鸣曲的各个乐章中（和在整部奏鸣曲中一样）演奏者可以按照自己的选择排列各个部分。纵向交替是指在音乐曲式的任何一部分中的音乐片断的自由交替（偶然对位）。卢托斯瓦夫斯基专门深入研究此种手法——在第二交响曲中，在《乐队曲》中和在许多其他的作品中。

三　曲式的大单位的规模

戏剧构成的音乐曲式在曲式的大单位的规模内形成。正如前

面所讲的，大规模的单位不是通常的音乐主题（在本文中通常的音乐主题属中等规模），而是超级主题，即带有统一特点的音乐的层次。戏剧构成曲式分为下列类型：冲突性的、对比性的非冲突性的、平行的、单一戏剧构成的（静止的和渐强的）。[10]

冲突性的戏剧构成曲式。例子是：施尼特凯的第二小提琴协奏曲，柏尔德为乐队而写的《心理戏剧》。在带有选自《新约全书》的隐伏题材（基督耶稣和他的门徒，叛变和犹大之死，鞭打耶稣，耶稣复活重返人世）的第二小提琴协奏曲中，冲突与善和恶的思想有关。作曲家将全体乐器分为两个"阵营"：独奏小提琴和十二件，以后是十一件弦乐器为一方，独奏低音提琴则联合其余所有乐器——打击乐器、管乐器、钢琴。重要的是对比不仅在于音色，而且在于"表情参数"：在独奏小提琴和弦乐器那一方占优势的是连奏（Legato），织体的不间断性，准确写好的乐谱，在独奏低音提琴、打击乐器、管乐器、钢琴那一方占优势的是断奏（Staccato）、颤音、震音，织体用休止断开，经常用偶然技巧，这样，作品有两个超级主题（或具有统一特点的两个音乐层，或两个表情类型）。在作品中有极其程式化的、纯表面的奏鸣曲式。在这个表面奏鸣曲图式的背景上我们看到最重要的戏剧构成因素。在引子中（从第 1 小节开始）——善的超级主题的开始（小提琴独奏和弦乐器），在主部中（2）——恶的超级主题的开始（管乐器），在副部中（7）——善的超级主题的展开，与增长的恶的超级主题（打击乐器形成）对比。在呈示部的末尾（18）——是独奏低音提琴转入恶的阵营。转到展开部和展开部的开头（20）——只有恶的超级主题。展开部中慢的插部（21）时——只有善的超级主题。在展开部的继续中（从 28 开始）——恶的超级主题比善的超级主题占优势。在综合引子和主部（41）的再现部中是两个超级主题的对位，在副部的再现中（44 和 46）——善的超级主题的悲剧性音响。在尾声（48）中——两个超级主题变形为新的表情类型——仿佛是积极的善的表情类型。在柏

尔德的《心理戏剧》中(器乐作品的名称“戏剧”一词引人注意),不是两个,而是三个超级主题,它们也借助于“表情参数”而呈现:悲剧性和弦式超级主题——乐队的敲击,带有休止(从第 1 小节开始),歌唱性的悠长的动机和主题的超级主题(各种不同的动机和主题,从第 1、21、25、30、40 小节起等等),和带有倚音的讽刺性乐句的超级主题(从第 8、12、19、54 小节起等)。作品以高潮上的悲剧性的乐队和弦敲击结束。

对比的非冲突性戏剧构成是那些反映民间音乐思维的作品所固有的,不具有冲突性。典型例子是斯洛尼姆斯基《喜剧协奏曲》的第二乐章《即兴》,其中有三个鲜明对比的主题,但互相并不对立。

平行的戏剧构成是 20 世纪艺术思维的创造之一,表现实际现象的不合逻辑,在它们之间没有互为因果的联系。此类戏剧构成首先被用在歌剧院中——在德国作曲家齐默尔曼的歌剧《士兵们》中,结束时舞台分成带有平行情节的二十四个场景,在谢德林的歌剧《死魂灵》中,舞台分为两个场景。器乐的例子是古拜杜林娜的交响乐《我听见了……沉默了……》,其中有两个超级主题的平行戏剧构成:像天空般纯净的、静止的大调的超级主题(第一、三、五、七、十乐章和第十二乐章的后半部分)和人类的悲剧性的“无效劳动”的超级主题(第二、四、六、八、十一乐章)。格鲁吉亚作曲家康切里的大部分交响曲都以平行的戏剧构成为基础。

单一戏剧构成曲式。单一戏剧构成是戏剧构成的似是而非的种类,因为它不具有作为艺术种类的戏剧所固有的对比。单一戏剧构成只显示一种性格,与其他的性格没有比较,和平行戏剧构成一样,也是 20 世纪的创新。在静止的单一戏剧构成的曲式中唯一的超级主题从头到底贯串作品,不改变性格。范例是波兰先锋派的音乐:克劳什的乐队小曲一号,席科尔斯基的重奏曲《主调音乐》。在渐强的单一戏剧构成曲式中唯一的超级主题获得力度的、音响的增长。例如:施尼特凯的《最弱声……》在高潮上达到 fff;在吉尔吉

梁第二交响曲的第一乐章中，唯一的超级主题两度渐强。

在结语中我们还要指出20世纪下半叶音乐曲式定义中的一个重要特点。因为这些曲式不是用一个规模的单位来组成的（这是古典音乐曲式所固有的），而是三个不同的规模（小的、中等的和大的单位），因此20世纪下半叶音乐曲式的定义应该是综合的，从不同规模单位出发。这些定义可能是二重的、三重的或多重的。二重定义的例子是施尼特凯《最弱声……》，既是序列性曲式（按照小单位），又是单一戏剧构成的渐强曲式（按照大单位）；吉尔吉梁第二交响曲的第一乐章，既是二重渐强的以织体为基础的曲式（按照小单位），又是单一戏剧构成渐强曲式（按照大单位）；中等水平的单位（通常的主题）在这里是没有的。三重定义的例子是柏尔德的《心理戏剧》：曲式以表情参数为基础，是混合的奏鸣曲——套曲曲式和冲突的戏剧构成曲式。由两个小层次的基础构成的四个定义的例子是施尼特凯的第二小提琴协奏曲：序列性曲式，以表情参数为基础的曲式，程式化的奏鸣曲式，冲突性的戏剧构成曲式。20世纪下半叶音乐曲式定义的多种特点不是曲式逻辑上矛盾的特征。而是音乐曲式同时在许多实际基础上构成时，那种曲式构成特点的结果，它是多基础的。请允许我对此作补充，在音乐曲式中这些基础越多，音乐作品的艺术质量就越高。

---

①Marx 1795－1866，德国音乐理论家，作曲家，创立了古典音乐曲式的学说。

②莫斯科的曲式分类著作有：T. C. 丘列甘（T. C. Кюреган）的副博士论文《50－70年代苏联作曲家创作中音乐曲式原则的演化》，1982年，莫斯科。

③B·H·赫洛波娃《关于20世纪60－70年代的音乐曲式问题》，收在格涅辛音乐教育学院的论文集《音乐创作的现代艺术》中，第79期，莫斯科，1985年。《20世纪下半叶音乐曲式的分类问题》，收在罗斯托夫音乐教育学院的论文集中，1992－1993年。

④名词"副主题"和"超级主题"出自B·巴伯罗夫斯基（В. Бобровский）的笔下。

⑤现代音乐中任何素材都可理介为主题这一概念，都在E·鲁切芙斯卡娅（Е·Ручьевская）《音乐主题的功能》一书中得到确定，列宁格勒，1977年。

⑥E·列斯坦诺、V·赫洛波娃合著《古拜杜林娜》，1991年，意大利文版。

⑦Blacher,Boris 1903 年生于中国牛庄,1975 年卒。

⑧Bordun,早期多声部音乐,以五度为基础。

⑨hocket,分解旋律,用休止符把旋律割断为单个的音或短小乐句。

⑩"单一戏剧性"——B·巴伯罗夫斯基《音乐曲式的功能基础》一书中的术语,莫斯科,1978 年。

原载《音乐艺术》1994 年第 2 期

路德与德国的新教音乐

顾连理 译

伴随宗教改革的新音乐运动的中心是马丁·路德的伟大形象。他不是因为统率了宗教运动而得到这个地位的;把他看成一个热情而不懂行的好心人,是太不公平了。德国新教音乐的最终命运完全在于马丁·路德,他在爱森纳赫求学时唱遍了各式欢快的学生歌曲,他做过主持仪式的教士,所以熟悉弥撒升阶乐和复调弥撒曲、经文歌,音乐时刻在他的耳朵里回响着。路德常去的地方,维腾堡、爱尔福特、托尔高和莱比锡都有象样的音乐学校,罗马之行(1511)使他结识若斯坎和当时其他法兰西佛兰德斯作曲家的艺术。他自己能弹能吹,有一副训练有素的男高音嗓子。有些同时代的人提到过在这位改革者家中餐后的小型音乐晚会,大唱伊萨克、若斯坎、森夫尔、瓦尔特等许多名作曲家写的最优秀的圣乐和世俗音乐。

路德的文字也流露出对音乐的爱好和对音乐的性质的深刻了解。

“你说这事不怪、不可爱吗?一个人唱一个简单的曲调,或持续声部(音乐家们这样称呼),另外三、四、五个人同时也唱,快乐地包围住这个曲调,围着它游戏、跳跃,手段高明地给它加上奇妙的装

饰，好象在跳天堂之舞，可爱地真诚地靠拢、相互拥抱。只要有少许音乐知识、并为之所动的人，无不表示莫大的爱慕，无不得出一个结论："没有比这样一首有若干声部作点缀的歌更加美好的东西了。"

这话之可贵不仅因为它表现了对复调音乐的性质的深刻了解，而且因为它不像那一时代的人赞美音乐时常常引经据典、比拟古人。他不提阿波罗和奥尔菲斯，对他来说，音乐是活的艺术，是现时的艺术。他最喜欢的作曲家是若斯坎·德普雷，说他是"音符的主宰，其他人都是被音符所主宰。"这一点又显示出敏锐的音乐感和老练的艺术判断力。路德认出若斯坎身上的冲天才气，对若斯坎来说，微妙的对位不过是表现工具，截然不同于一般的音乐大师，他们太迷恋有量音乐的花招了。

然而，路德身上的教师和神学家不可能永远跟上他的音乐家本能。他考虑音乐时，不仅为了音乐的自身价值，而且把它看作语言，看作教育工具，使年轻人更能接受上帝的福音；他对其他艺术和科学一概如此。人们一般认为，路德的兴趣只在于促使整个社会积极参与神圣的礼拜，因此他坚持使用德国俗语。可是，仔细看他的文字写作，可以看出他的眼界要广阔得多。所以，虽然路德的基本思想是把音乐改编得适合他所谓的"普通老百姓"，他还是努力保持大门敞开，允许可能的艺术加工。这位杰出的人士深知，艺术中片面的、流行的、只注重尘世的运动必然衰败。他避开实验主义的约束，也避开加尔文的清教徒的原始主义，加尔文连赞美诗的简单的伴奏也禁止。加尔文派严格执行没有伴奏的会众歌唱，他们不仅不满足于单纯的音乐"改革"，甚至毁灭一切使他们想起天主教犯罪之辈的音乐之虚荣可恶。苏黎世的管风琴师泪流满面地眼看人们毁掉他那架瑰丽的乐器。著名的伯尔尼管风琴师汉斯·科特尔因笃信新教而无家可归，不得不当小学教师，因为他的乐器就是毁于那些宣传他所信的新教的人之手。暴力迫害音乐的现象在德

国和瑞士的某些地区继续一个多世纪，因为那些虔诚的信徒在复调的声乐和管风琴音乐中只看见破坏圣经精神的教廷的傲慢。英国清教徒的教堂冷冰冰、没有装饰、不舒适，也就是出于这种敌对态度。路德的追随者就比较开明，认识到破坏音乐无助于推广新的信仰，把精力化在改革音乐而不是消灭音乐上。

知道他受过良好的音乐教育之后，就不会为他是杰出的作曲家创作了受人喜欢的曲调而感到惊奇。路德派的众赞歌，也即赞美诗的音乐为他所作一说，有人怀疑，但当时的论述和亲笔通信有力地证明此说。连路德请他一起编订新的教会用乐的著名音乐家约翰·沃尔特也明白表示，有几首著名的赞美诗和德国弥撒曲的开始部分都是路德自己的作品。有些门徒干脆称他为“我们的音乐老师”。有几份音乐手稿属于这位改革家的亲笔，包括《主祷文》的配乐和一部礼文音乐的草稿。路德同16世纪德国几位重要音乐家的友好往来是众所周知的事。他同森夫尔、瓦尔特、阿格里科拉等人的通信证明他对复调作曲技巧的知识相当不错，我们有他写的一首完整的经文歌式的乐曲，用在他圈子里的一位诗人约阿希姆·格雷夫写的一部戏里。最近又发现他写的一首作品，一首格里高利曲调的四部配乐的印刷谱。

我们必须了解一下路德的音乐背景，才能更好欣赏他对待改组教堂音乐的艰巨任务的干练、开明而又艺术的方式。有一点很重要，他为合理贯彻福音思想，开创会众同唱的实践，所用的材料和产生15个世纪以来基督教世界的所有赞美诗和交替圣歌的材料同出一源——诗篇乐。他亲自带头，写作了一些豪放有力、无与伦比的例子：如诗篇歌第46首《坚固的保障》、诗篇歌第136首《我在深渊向你呼喊》等等。路德和两个优秀音乐家康拉德·鲁普夫和约翰·沃尔特合作，他们在他的指示下选取最佳的拉丁语众赞歌，改成德语用于福音教会。许多熟悉的格里高利赞美诗被翻译或改写，供德国的会众使用。这些歌的数量很快增加。1524年出的一个维

腾堡的版本收有 38 首德语和 5 首拉丁语，同一本歌集的 1551 年版就收有 78 首德语和 47 首拉丁语歌曲。

天主教的教堂音乐转为路德福音派教堂音乐的过程中有一个有趣的阶段，所谓的 contrafactum（改头换面），把世俗歌词的意思改写成宗教的歌词。献给圣母玛丽亚的各种德语和拉丁语赞美诗和天主教的其他教堂歌曲被改写，以符合新的教义。路德本人其实并不反对崇拜圣母玛丽亚和圣徒，但是他的后继者认为，这类歌曲必须按“基督精神”加以改进。有几首工匠歌手的歌也进入新教的曲目，尤其是汉斯·萨克斯的作品。

早期德国新教的音乐崇拜是一个极其丰富的画面，同今天大多数新教（也许英国圣公会和美国圣公会的高教会派除外）教堂里的简化的形式大不相同。路德的活动开始后一百年左右，许多德国教堂继续望弥撒，有些新教的作曲家也写作新的弥撒曲，唯一的区别是定旋律用自己的德语。继续抱住拉丁语的弥撒不放，只有信经后的证道用德语似乎有悖于路德把礼文德语化的宗旨，但是，我们不能忘记，这位改革家也是人文主义者，竭力主张培育古典文化。除了普通弥撒外，每个星期日都忠实庆祝教堂年历上的大事，按规定依次诵唱进台经、启应经和继叙咏。今天我们只是以选唱有关的赞美诗来表示，而且往往只在主要的几个圣日。

新教的教堂音乐直到 16 世纪末才呈露独特的性质。在没有遭到虔诚信徒强烈反对而把音乐压缩到少而又少的地方，一般继续采用古老的格里高利圣咏，不过把拉丁语经文翻译成德语。甚至德国灵歌的采用也未能改变局面，德国灵歌早就是人民的宝贵财产。但随着灵歌数量的增多，它们逐渐取代格里高利众赞歌，给新教的音乐以典型的特色。但要到 17 世纪，这些路德派的赞美诗渗入康塔塔、圣诞曲、受难曲和清唱剧之类的大型形式时，才有堪与天主教音乐比美的一套固定的曲目。路德时期的赞美诗改编虽好，仍受当时的天主教音乐的影响，因而给历史学家带来深重的难题。在风

格上，几乎看不出天主教音乐和新教音乐之间有区别，可是，在17世纪新教音乐达到明确无疑的完美风格之前，二者之间显然存在鸿沟。

音乐出版物的序言和路德、梅兰希顿等人的各种论述反映新教音乐思想的本质。路德和他的门徒们对音乐在宇宙天地中的地位的看法古得出奇，扎根于路德的神学观，扎根于珍爱的圣奥古斯丁思想。圣经和圣奥古斯丁是路德的神学的中心，劳乌出版的曲集的序言反映同样的观点。早期新教音乐思想的保守性和在许多方面的中世纪性，断然把宗教考虑放在美学考虑之先。是这种精神赋予建立在旧教传统上的音乐以新教的特点，使它可以置新旧教派的音乐风格几乎相同这一事实于不顾，虽然在不同阵营有不同的内容，但音响效果是一样的。古代和中世纪关于音乐起源于神的思想出现在这些新教的论著中，天主教神父告诫人们，音乐只能用来赞美上帝之说又摆在作曲家面前。可是，从赞美诗的选择，还是可以察觉新教的特点。出版这些赞美诗，是因为里面有殉教的基督徒表示信仰的教诲，但其中有些人“犯过错误”，涉及那些错误的歌和赞美诗因此而必须清除。这一观点充分表明在1542年劳乌出版的赞美诗集中。新教早期一个重要的礼文作曲家西克图斯·迪特里希的交替圣歌和赞美诗集（1490至1495年间和1548年）焕发的真挚的宗教热忱和对福音真理的深信，和源自人文主义和文艺复兴的类似作品的语言和精神形成鲜明对比。写这些作品的人显然对新教音乐应该具有怎样的性质，一清二楚。

这时，缓慢成形的新教音乐思想找到一个哲学家，把它提到更高的境界。菲利普·梅兰希顿是路德以后宗教改革的首要人物，他在《圣诞功课》的序言中反对狂热份子主张脱离罗马的观点。他说，“崇拜上帝”应贯彻人的全部生活，教堂音乐在哪里停止发响，哪里恐怕就有神圣教义消逝的危险。这位学识渊博的维腾堡教授建议把宗教音乐用于每天的积极生活，使生活圣洁：教堂里的人、

学校里的男孩、做家务或在花园里的女孩、田里的农夫、战场上的士兵都要诵唱先知和使徒的话。教会神父们制定的崇拜上帝的老教义重新抬头；音乐重新成为教会的仆人，音乐的责任只是使神圣的话语显得更加重要。但是，新教的音乐思想不是根本反对艺术性高雅的教堂音乐，它审慎地把当时的艺术音乐用作自己的音乐文化的基础，注入自己的信条，从而使它成为新教的圣乐艺术。格里高利音乐的性质普世而客观，通过长期坚持的逐步完善的过程使人向更高的境界升华。新教则相反，立足于个人的一次性的直接信仰，经过个人的信仰预备，继续经历个人的信仰过程。这是灵修宗教原则同统治音乐思想的圣礼宗教相对立之处。

有着强大的中产阶级人口和独立市治政府的德国城镇，是新教运动的最重要因素。二三流作曲家的创作活动证明，中产阶级的音乐圈子对宗教倾向反映最为积极。这些音乐家是社会结构的有机部分，和教师、教堂主唱家、管风琴师或牧师一样，依赖地方政府和教会而生存。不论服务和职位如何，他们基本上都属市民阶层，活动和教堂、学校紧密结合。这样，在有组织的中产阶级社会的气氛中兴起了新教的学校，同教士唱诗班根本不同，后者培养天主教音乐家，承继几百年如一日地听命于教会和贵族的中世纪文化。这些中产阶级音乐家的创作活动主要是使教堂、家庭和学校都有音乐，这三处是音乐家的活动天地，相互联系。他们在工作中利用当时的流行音乐素材、格里高利圣咏、世俗的“持续声部”、和民歌，反复改编以适应情景的需要。以勃艮第和法兰西佛兰德斯作曲家为主的音乐风格传进他们的圈子后，被他们完全吸收，同地方音乐传统结合，为民族艺术的兴起铺路。这些音乐家为自己的工作感到十分自豪，身处国际艺术影响的包围之中，仍能坚持德国的民族性，因为他们供职的学校和教堂给他们足够的工作要做。

新教的文科学校（Gymnasia）和教区学校的音乐教育堪称模范，我们现在的学校望尘莫及。小男孩的课程设置精心安排、循序

渐进，从学唱名法、唱简单歌曲和素歌旋律开始，到最后一年唱四声部或八声部的合唱曲。音乐训练是必修课，谁也不得免修。除了唱歌实践以外，还有全面的乐理和指挥训练。教学的责任落在教堂主唱人员身上，他们的地位甚高，在学校里通常仅次于校长或教务长。这些主唱家都是很有教养的人，除了教音乐外，他们通常还教古典文学、希伯来文、或历史，或讲授数学或哲学。这些传统显然都有人文主义的根子，继续了很长时间。赫曼·沙因〔1586—1630〕莱比锡圣多马教堂的主唱家，也是德国巴罗克初期的大师，对要求他教10小时文化课和4小时音乐课的“教学工作量”提出抗议，因为他渴望致力于作曲。连约翰·塞巴斯蒂安·巴赫也一再请求当局减轻他一些非音乐方面的负担。活跃而指导有方的音乐生活为萨克森、图林根诸省的无与伦比的音乐文化创造条件，是这些地方的文化产生了舒尔茨、巴赫和亨德尔。

选自保罗·亨利·朗(Paul Henry Lang)《西方文明中的音乐》(Music in Western Civilization)第九章，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵州人民出版社2001年版。

论音乐作品的艺术形象

汪启璋 译

我承认，这个标题使我发生疑问，虽然它所表达的概念是通用的，大家都把这几个字体会作某种完全合理的、可以理解的，实际的东西。但“音乐作品的艺术形象”究竟是什么呢？岂不就是音乐本身，就是活的声音素材、就是具有规律性、具有一些组成部分（它们的名称是旋律、和声、复调等等）、具有一定的形式结构、情感内容和意境的音乐语言吗？我曾听过不知多少次，没有受过真正音乐训练和艺术训练的、亦即没有受过美的教育的，乐感方面发展不够的学生如何力图表达伟大作曲家的作品！他们不能理解什么是音乐语言，因此弹出来的东西不像在说话，而像在嘟噜，清晰的思维变成贫乏的思想断片，强烈的情感变成软弱无力的挣扎，严密的逻辑性变成“无因之果”，诗意的形象变咸形象的平淡无奇的复制。当然，与此相应，所谓的技术也很不够[1]。在这样的弹奏中艺术形象被歪曲，它不占据主要地位，或是根本不存在。

和这种表演截然相反的是斯维亚托斯拉夫·李赫特尔的表演。他视奏任何作品（不论它是钢琴曲、歌剧、交响曲或任何乐曲）时，无论是就内容的揭示还是就技术的熟巧来说（在这种情况下，二者是统一的），都能立即表达得几乎尽善尽美。

我用这个对比来说明什么呢?首先:关于“形象”这一问题所发表过的言论和文章(除开非常伟大的人物的某些见解以外),主要地都是以一般的(想象中的)中等类型的学生为根据,然而我们从经验中得知,有天资很差的,也有天赋极高的,活生生的现实的人在学习音乐(也就应当研究“艺术形象”),而且事实上,无能的人和天才之间尚有许多等第,我们也知道,他们是怎样的人。由于人的个性特点不同,也就有着几百几千种不同的类别和差异。结论很清楚:在各种情况下“艺术形象的研究”是各个不同的。

其次:一个音乐家愈是伟大,对他说来,音乐便愈像一本打开着的书,研究形象这一问题也就关系愈小(无关重要)。像李赫特尔这样的钢琴家,这问题几乎等于零,因为他的全部“研究工作”实际上只是把东西“学会”而已。但是,巨大的、深刻认真而又充满热忱的工作也正是由这一步开始,在大艺术家们的一生中这样的工作被称为“创作之艰辛”不是没有原因的。弗鲁别尔[2]把《恶魔》的头画了四十次,这正因为他是有天才的,而并非因为他是个没有才能的人。

不用说,一定有人会问我:为什么我以李赫特尔这个罕见的天才为例?要知道,我们作为教师、“教学法专家”,应当以中等程度,也许,甚至应当以中下程度的学生为标准,对李赫特尔这样的人我们不感兴趣,他们是“自发现象”。我坚决反对这种看法。

如果我们这样思考问题,并且只在“才能”、“天才”、“自发现象”这些字眼上咬文嚼字,那我们就是在畏怯地回避最最迫切的、首先应当引起教学法研究家注意的问题。我确信,用辩证法来周密考虑过的教学法和学派中都应当包括各种程度的禀赋——从在音乐方面有缺陷的人(因为这样的人也应当学音乐,音乐和其他艺术同样都是文化武器)起直至天才很高的人。如果教学思想只集中在现实中的一小部分(“中等程度”),那么它是残缺的、不全面的、不合乎辩证法的,因此也不是放之四海而皆准的。如果你要做个教学

法的专家(教学法的专家应当研究现实),那么就做个彻底的专家,把全部天地都包罗在内,而不要只在自己的狭窄的"体系"的绝境中绕圈子。的确,这是困难的,非常困难!对于教师和教学法研究家来说,任何大钢琴艺术家都像没有分裂的原子对于化学家一样,为了要彻底理解这样一个复杂的机体,必须有许多精力、智慧、敏锐、才能和知识。但教学法为了脱离自己的"襁褓"时期,而终于不再使每个真正的钢琴家感到枯燥乏味,正是应当从事这个问题的研究。任何艺术教学法都应当在某种程度上,无论是对名家或是对学生、对初学者或是对"毕业者",都是有趣的、可资借鉴的,否则它也未必能算是名符其实的教学法。

* * *

为了叙述便利起见,我同意暂时克制自己对"研究艺术形象"这一提法的正确性的怀疑,姑且把它当作正确的说法。在这样的情况下,我们必须明确这一点:艺术形象的研究应该从学习音乐和接触乐器的最初时期开始。我们的儿童音乐学校的优秀教师们都极为清楚地知道,在开始教儿童们识谱的时候,教师应当把学生刚刚学会的几个音符编成一条旋律的轮廓(而不是枯燥的练习),这条旋律最好是学生熟悉的(这样能使听到的东西和看到的东西——使耳朵和眼睛——更好地配合),然后教他把这条旋律在乐器上复制出来。当然,这种最简单的"音乐表演"要和追求技术目的——初步熟悉钢琴——的非常简单的练习同时进行;这是了解和掌握乐器的漫长道路上的最初几步。我坚持用下面的辩证法的三段体的说法:正题——音乐,反题——乐器,合题——表演。音乐存在于我们的内部,在我们的脑子中,在我们的意识、感情、想象中,它的"住所"是可以明确断定的:就是我们的听觉;乐器存在于我们的外部,它是外部客观世界中的一个小部分,为了要使它服从于我们的内心世界和我们的创造意志,我们应该认识它、掌握它。

因此,艺术形象的研究应当和学生的初步弹奏及识谱学习同

时开始[3]。我的意思是:如果儿童能够在钢琴上弹出某条最简单的旋律,必须设法使这个最初的"表演"成为有表情的,也就是说,使表演的特点和该旋律的特点(内容)完全吻合。为了要做到这一点,我特别建议采用民间旋律,因为其中的情感和意境比那些即使是专为儿童而写的最好的教材也要鲜明得多。应当尽早要求儿童把忧郁的旋律弹成忧郁的、活泼的弹成活泼的、庄严的弹成庄严的等等,并且使儿童把自己的艺术表现意图非常鲜明地表达出来。据儿童音乐学校的有经验的教师们说,中等才能的儿童在弹民间旋律时,比弹专为纯技术任务和"理性"课题(例如用全音符、半音符等来弹的练习,为练习休止符、跳音奏法、连奏法而用的旋律等)而写的儿童教材,兴趣要大得多。这些任务的解决可以既发展儿童的智慧,又发展他们的手指,并且发展他们的有实际效用的"练习"能力,因此这样的练习是完全必要的、不可缺少的,可是它们并没有触及儿童的内心,不能引起他们的想象[4]。

大家都知道,我所说的这一番话是老话,就像音乐本身和音乐学习一样的老。我只想说明这个问题的某些细节,来个"画蛇添足"。

我们大家都知道,为了要表达现有的无比丰富的、多种多样的钢琴文献,钢琴艺术家必须具有丰富多样的钢琴手法,而这些手法的发展,它们的准确性和微妙之处的发展,只有通过对这些钢琴乐曲本身的研究,也就是说对活的、具体的音乐的研究,[5]才能获得。当儿童弹奏练习或练习曲,或是弹一首没有艺术内容的纯练习性的乐曲时,他可以随心所欲地把它弹得慢些或快些,响些或轻些,带强弱表情或不带强弱表情,也就是说,在他的表演中多多少少有些不明确和随意的成份,这样的弹奏是缺乏明确目的性的"一般化"的弹奏(为弹奏而弹奏,不是为音乐而弹奏),可以这样说明它的特点:"我怎样弹得好就怎样弹"(然而多半是什么也弹不好)。为了要"弹得好",为了使这种乐器上的技术练习(我想说的是:练习

掌握乐器和锻练动作器官)真正有用,必须向学生提出清楚明确的目的,并且绝对严格地要求学生完全做到。例如:用这种速度,而不是另外一种速度来弹练习曲或练习,用这样的力度来弹,而不要用更强的或稍弱的力度来弹。如果这首练习曲的目的是练习声音的均匀,那么就不容许发生哪怕一个偶然的重音,也不能拖慢一点或加快一点,如果发生了这样的情况,就立即把不准确的地方纠正过来,诸如此类(先决条件是:明智的教师不向学生提出做不到的任务)。

如果儿童所弹的不是练习性质的乐曲,而是真正的艺术作品,就算它是最最简单的,那么,这时的情况又如何呢?首先,他的情感状态就迥然不同,和弹奏"有用的"练习和枯燥的练习曲比起来,情绪要饱满得多(而这是练琴时的决定性因素)。其次,教师可以不太费事地启发他——因为他本人的理解力将配合这种启发——用什么样的声音、怎样的速度来弹,有哪些强弱表情,什么地方减慢和加快(如果它们在这首曲子里是合乎逻辑的话),也就是说,应当用怎样的"弹奏法"来表演这首作品,使得它清楚、有意义而且有表情,换言之,和它的内容完全符合。儿童们练习艺术性乐曲(亦即研究艺术形象并用钢琴的声音来把它体现出来)的工作应该是我在上文中谈到成熟的钢琴艺术家练琴时讲过的那种富于变化的、有目的性和方向性的、方法精确而且多样化的练琴工作的萌芽形式。

* * *

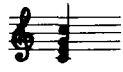
我想,读者们不难猜想,为什么我老是提起这些尽人皆知、也许已经使大家厌烦的问题呢?我希望大家尽可能走直线,不要误入歧途,也不要在每一个阶段中停留过久,而是直驱目标,这个目标就是艺术性乐曲的艺术性表演,也就是使无声的乐谱获得有声音的生命。

我想略谈几句关于著名钢琴家 Л. 戈多夫斯基的事情。

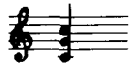
Л. 戈多夫斯基,我的无与伦比的老师,是鲁宾什坦之后一位

伟大的、技术精湛的钢琴家，他有一次在教室里对我们说，他从来没有练习过音阶（当然，确实如此），可是他的音阶弹得这样漂亮、均匀、疾速，而且音色动听，我大概还没有听见过比他弹得更好的呢。他用最有效的方式来练习在乐曲中所遇到的音阶，因而也就学会了出神入化地弹奏“音阶本身”[16]。这一点虽然是细节，但意义却颇为重大。

戈多夫斯基的教学方法是怎样的？大家都知道，他以“技术神奇”而闻名（这是德国评论界和世界评论界都一致公认的），也就是因为这个缘故，世界各国无数青年钢琴家都到他那里去求教，主要是希望得到一帖练好“辉煌的技术”的丹方。可是，唉！戈多夫斯基几乎只字不提这般年轻人心目中所谓的技术。上课时他的意见全部集中在音乐、集中在修改演奏中音乐方面的缺点，使学生的演奏具有最高限度的逻辑性，使他们能做到听觉准确、表情鲜明，在极精确地遵照乐谱并细致地加以阐述的基础上保持灵活的特点。在班上他最尊重的是真正的音乐家，而以明显的嘲笑态度来对待那些手指动得又快又灵，但是脑子又慢又钝的钢琴家（在我跟他学的时候，有好几个这样的人）。如果一个学生显露出听觉上的缺点，弹的音符有严重错误，表现出低级趣味的话，那他立刻就对这个学生不再感到任何兴趣。例如有一次，一位已经是青乐会表演者的女钢琴家在第一次上课时就“垮了台”，仅仅是因为她在弹肖邦作品第10号之7练习曲（C大调）的倒数第二小节时，左手多弹了一个三度音，弹成：



而不是谱上的：



戈多夫斯基再三地请她不要弹错和弦，但她无论如何也不能

理解，对她的要求究竟是什么。她惊讶地耸耸两层，一再断言她是弹得“正确无误”的。下课后，在走廊里，戈多夫斯基带着恶意的讪笑问我说：“你欣赏这位著名的女钢琴家吗？”（她后来变成为相当差的钢琴家，但却是一个严重的歇斯底里病患者，这是意料中的事）。

戈多夫斯基的有关弹奏法的全部意见往往可以归纳为寥寥几句关于 Gewichtsspiel（弹奏的重量）和 Vollsrändigo Freiheir（完全放松）的话。当然，明人自能理会。可是有过两三次他建议几个学生用三十三种方式末练习克列门蒂的 F 大调第八练习曲（陶西格版），他简单地把各种方法示范了一下。显然，他认为那些不但一般地关心辉煌的技术，而是恰恰对他的（空前）成就发生兴趣的学生们，应当对他的改编曲，特别是他的《五十首肖邦练习曲》、肖邦练习曲的五十首改编曲（其中有几首异常困难，而就音乐的巧妙灵活和改编者的足智多谋的才能来说，是无与伦比的）有所认识，在这些改编曲中，不仅谱子代表着现代辉煌技术的完整的体系，连它们的注释也是如此，当然，这个体系是戈多夫斯基自成一家的。[7]

我再强调一次，戈多夫斯基在上课时不是教钢琴弹奏法，而首先是教音乐；一个真正的艺术家、音乐家、钢琴家，只要他一成为教师，必然是这样的教师。

我想大家都能明白为什么我在这一节中简单地描述了戈多夫斯基的教学方法。

* * *

如果我现在要讲点关于我自己的事，请读者不要责备我不谦逊；要知道，对于任何一个有思想的人来说，“我”不仅是主体，同时也是现实世界的可认识的客体之一。的确，这个客体有点独特，要以应有的“客观性”来对待它，往往要比对待任何其他客体困难得多。现在我结合着“研究艺术形象”这一问题来谈谈自己。

我自幼即受音乐的熏染，在我们家里和外祖家里，音乐之菌甚

为猖獗(我的父母都是音乐教员,曾在偏僻的伊利莎维格勒城——现名基洛夫格勒——教钢琴)。

我自小正当我还不记事的时候就听到音乐,而且由于父母亲的授课,听到了不可胜数的最最讨人厌的音乐(他们的学生中,十分之九是顶普通的、音乐方面无能的孩子,他们学音乐就像学认字一样),而确实好的第一流音乐却几乎没有听到过。我的才能的"养料"简直少得可怜。

最重要的音乐大事和家庭大事是舅舅菲立克斯·米哈伊洛维奇·勃鲁门费尔德从彼得堡来看我们。我永远不会忘记,当我还很小的时候,一连几个晚上听他的绝妙的表演直到深夜(舅舅在我家作客的时候,我们可以睡得很迟)。他演奏了许许多多钢琴作品,特别是肖邦、舒曼、李斯特、格拉祖诺夫、巴拉基列夫、李亚多夫和他自己的作品,但是那时给我印象最深的是瓦格纳的几部歌剧——《名歌手》、《特里斯坦和伊索尔德》、《齐格弗里德》,他用了一个晚上把这几部歌剧从头至尾弹了一遍,简直使我们欣喜若狂。

多亏他,我也初次听到了《黑桃皇后》、《鲍里斯·戈杜诺夫》、里姆斯基·科萨科夫的一些歌剧。当然,我和妹妹也必须弹给他听,并且恭恭敬敬地听他的意见。不能忘怀的幸福的日子啊!就像生活在节日中一般,从早晨到夜晚都充满着愉快幸福之感!

但是可惜这种情况并不常见,三四年才不过有一次,每次也不超过两个星期。然后又回到单调乏味的生活,那时就全得靠我自己的力量来充实它,使它有些生气。

在八岁或九岁的时候,我开始在钢琴上即兴弹奏,起初弹一点点,后来则越弹越多,而且越来越热衷于此。有时(这是过了一些时候的事)我仿佛完全入了迷,早上尚未清醒的时候,就已经听到心里的音乐、自己的音乐,而且几乎全天如此。但不知道为什么我老是瞒着人(特别是瞒着父亲),只有当父母亲不在家的时候才在钢琴上即兴弹奏(到后来我和妹妹受到怜悯,已经不常听学生们的磨

蹭，而是自己多练琴了）。

我清清楚楚地记得，就好象在眼前一般，在我到普尔日什霍夫斯基叔叔婶婶那里去上课（我跟他们学数学、历史、地理和法语）的途中，因为脑子里充满音乐，我有时简直感到窒息：当我心里有个庄严的柔板（Adagio）在“响着”的时候，我走得很慢而矜持，如果是热情的快阪（Allegro con fuoceo）或热情的急板（Presto furioso），我就在僻静的小巷中跑步前进，于是就有许多杂色狗从大门后面飞也似地窜出来，狂吠着追逐我。这是永远不能忘怀的令人感到兴奋的幸福时刻，当然，其中还是有着种种波折的，我的情绪时而“空前”高涨，时而又“空前”低落，这样一直延续到十六七岁左右，我才终于彻底地“洗手不干”，放弃自己的音乐而专门去研究别人的音乐。开始了一个长达数年之久的可怕的转变时期，这是一个沉重而痛苦的阶段。我好象从天上跌到地下，差点没有粉身碎骨；我复原得很慢。后来，我在柏林跟巴维尔·费奥德罗维奇·尤恩教授[8]学完了理论和作曲的全部课程。他认为我天赋很高，一再劝我专心从事作曲，但是我始终忠实于自己的决定，其理由我不准备在本书里详谈。上了几次课之后，我拿了自己的一些作品给教授看，其中有现代风格的复杂的卡农曲和赋格曲、古风小奏鸣曲，它们在形式上非常严谨，但是毫无个性，因为我是为了练习而写作，并非“出于灵感”，此外还有两三首歌曲及一些钢琴小品——这些都是作业以外的。有趣的是，尤恩听了这些作品之后对我说：“实际上，我所能教你的东西，你都知道了。但是假如你愿意的话，我们可以搞一些严格对位作为智力锻炼，它永远是有用的”。我同意了，我不断写作达十个月之久。除了练习以外，还写了一些经文曲、牧歌，甚至还有一首根据拉丁文歌词而写的十二个声部的严格对位曲。

从十二岁起，我的钢琴学习实际上就由我自己处理了。这是教师的家庭中常有的情况：父母亲简直是从早到晚忙于教学，几乎没有空闲的时间化在儿女身上。尽管如此，他们也具有天下父母皆有

的偏袒之情，对我的才能估计极高（我自己却头脑清醒得多，虽然我有时也感到自己有某些“不同凡响”的地方，但是自己的一大堆缺点倒总是知道的）。但是关于这个问题我已经不准备再多讲，因为现在大家对我这个钢琴家知之甚详，我的优点和缺点大家也都很清楚，任何人也不会对我的“史前时期”感到兴趣。我只想谈一点：由于我这样地早年“独立”，我干下了许许多多的蠢事，如果有一位经验丰富、才智较高的音乐教师再严格地督促我三四年，这些蠢事是完全可以避免的[9]。我缺少人们称为学派、学科的东西。但是塞翁失马，安知非福，虽然我有时走了许多弯路，但我的迫不得已的独立性却促使我凭自己的智力摸索到许多东西，连我的失败经验和错误认识后来往往也成为有教育意义和有用的东西；而且在以艺术为专业的事业中，个性所决定的即使不是一切，至少也差不多等于一切，因此，凭自己的力量所获得的东西和凭自己的经验所感受到的东西总是唯一可靠的基础。

请读者原谅我，我要恰好在这里，在论艺术形象的这一章中加上这一段自传。我认为这样可以向读者解释清楚，为什么我一定要把音乐和钢琴家的练琴工作结合起来谈，否则就难以说明研究艺术形象这一问题。当然，作为一个专业钢琴教师，我还是时常把它们加以区分的，特别是在年纪大了一些、自觉心更强一些的时候；我也像任何人一样，有时不仅在某些技术特别困难的地方，而且也在一个很简单的短句上化去很久的时间（例如肖邦的玛祖卡舞曲、莫扎特的奏鸣曲中的短句），其目的是尽可能鲜明地表达音乐中的艺术构思。

* * *

前面我已讲过一个真正伟大的音乐家是如何“熟悉作品”的。显然，“研究艺术形象”这一巨大的工作同时也在这一刹那间下意识地进行着，关于这一点，他的表演就足以清楚地说明。（为了免得读者混淆概念，我指出一点：往往有这样一些“能手”，他们能正确

无误地极其流畅地视奏最复杂的作品，但是他们的表演却是最普通的，甚至是糟糕的，但绝不能把这种情况与李赫特尔的表演混为一谈，他使人感到惊讶的正是他的表演的尽善尽美）。李斯特的奇迹是我们大家都知道的，例如，有一次，他当众精采地视奏了舒曼的《狂欢节》[10]。

我可以根据许多大音乐家的证据确凿的轶事随便举出很多“闪电式”地掌握音乐（因而也掌握了“艺术形象”）的例子，但是我之所以要举出这些事例并非为了要再次说明他们的“天才”（这是尽人皆知的事），而是为了要提出一个问题：这些事实究竟是怎样发生的，从这些实际现象中可以得出哪些有利于中等天资的学生、有利于全体学生的教学法方面的结论。

我认为，尽管“天赋”是神秘的，但是我们不但可以描写它，而且还可以研究分析它。在从事我们这行专业的教师中，有一种非常普遍的看法：中等的学生无论如何不应当仿效天才很高的人（适合于丘比德[11]的，未必适合于公牛）。仿效，尤其是笨拙的仿效（而这种现象相当多），当然只有害处，但是向能力较强、知识较多的人学习[12]，却永远是有益的。我想大家都能理解这点。每一个教师凭自己的经验都知道，能力强的学生如何“促进”比较差的学生，这种竞赛是自然的，也是自发的，但是由于好胜心切的缘故，它也是自觉的。我们的教学法论点应当有助于这种竞赛，而不是去阻挠它。不论我们的愿望如何，音乐和音乐生活的发展进程（包括我们日常教学工作的发展进程在内）总是决定于音乐天才的尖端人物的，因此我认为，时时刻刻记住他们对于教育学不仅无害（即使是教一个资质极其平常的学生）而且相反地有良好的作用。说得简单些，我认为（请读者不要责怪我盲目乐观），我们如果努力洞察最伟大的天才的“内幕”，就总可以从中吸取到某些有益的、即使对于最平常的学生也适用的东西。可是，虽然我以这种完全直觉的信念为根据，我在自己的教学实践中却从来不使作品去适应学生，而总是努力

使学生适应于作品，不论他们和我要化多大的代价。

在我的脑子里，在我的心中有着某种概念，譬如说，就算是关于贝多芬的概念吧：我热爱他、崇拜他，与他同感受把这当作我一生中有极重要意义的一件大事；我感到，而且也懂得，他所表达的是这种或那种情感，他所创作的是在他之前从未有过的东西；我也懂得，就我能力所及，我应当如此这般地表达他的作品。我能不能放弃这种最最鲜明、最最现实的形象和景象呢？我能不能为了迁就能力差的学生而作任何让步妥协呢，永远不能！如果这样的话，就是既不尊重自己，也不尊重学生。听过我上课的教师们不止一次地暗示我，说这是一种唐吉诃德作风；他们说，我所要求的东西，反正是永远"做不到"的，因为这是学生力不胜任的。"亲爱的商人们"，我回答他们说："你们要求百分之百的利润，而我如果能得到百分之十的利润，就喜出望外了"。[译]

一个有经验的教师的"乐观的怀疑主义"必然是如此的。大家都能理解，这样授课的意义及成效在于：给学生指出的是一个非常清楚、崇高而又困难的目的（这是与他的能力和认识相配合的），这目的决定着学习的方向和强度（它们是发展和成长的唯一保证）。而且我也很清楚地知道，这个百分之十所培养出的幼芽要比百分之百的"表面利润"来得茁壮，可是至今还有人不同意马雅科夫斯基和我个人的看法，把这表面利润看得高于一切[注]。

* * *

因此，学生的音乐艺术水平（也就是他的智力、想象力、听觉（！）、气质等禀赋）以及他的纯技术能力越低的话，所谓的"研究艺术形象"的工作，对他和他的教师说来，就越是一个重大而复杂的问题；也就是说，就越是难以使他的表演在艺术性方面令人满意、引人入胜、激动人心、使人神往，哪怕他掌握了高度的、有助于智力和情感发展的技术。要知道，如果连这点技术也没有的话，那么根本用不着（为别人）表演。顺便提一下，安东·鲁宾什坦的感慨的来

源正在于此,“大家都会弹奏”的字里行间之意就是:大家都会弹奏,然而会表演的人却很少。且不谈像拉赫玛尼诺夫这样的钢琴家,就算是我这个不足轻重的人吧,我第一次弹奏任何作品时就能抓住它的实质,而且这个初步“抓住”和练熟后的表演之间的差别仅仅在于(按照老的说法):精神得到了体现,也就是说原来决定于知识、情感、内在听觉、理解力(美学方面的理性的理解力)的一切东西现在都成了表演,成了钢琴演奏。我这并不是说,练习乐曲丝毫不能增补对作品的最初认识和想法,绝非如此!这两种现象之间的关系就像法律和执行法律一样,也像意志上的决定和它的实际行动一样。我要说的只是:如果没有“法律”,如果没有意志,那么也就无从实现,无从体现。这是关键之处,教师、指导者、教养者应当对这个中心点起作用。很清楚,如果一个学生充满这样的创造性的意志,那么教师的作用便会缩减到顾问和年长同行的作用。有时教师甚至可以完全不干涉学生,只保持友好的中立地位。

根据我的这些见解,自然会得出这样一个结论:只有在乐感、智力、艺术性方面不断地去发展学生,也就是在钢琴艺术方面不断地去发展他们,才能使他们在“研究艺术形象”方面获得成就,否则就谈不上体现。这也就是说:必须发展学生的听觉禀赋,使他熟悉大量的音乐名作,使他长时间地深入领会一个作家(弹过五首贝多芬奏鸣曲的人和弹过二十五首贝多芬奏鸣曲的人决不相同,在这种情况下量转变为质),使他不用钢琴,单凭看谱而把乐曲背出来,以发展他的想象力和听觉;从学生很小的时候起,就教会他分析所弹奏的作品的曲式、主题素材、和声结构和复调结构(我有一条绝对严格的要求:如果有才能的学生在九、十岁时可以把莫扎特或贝多芬的某一首奏鸣曲弹得很好,他应当会从音乐理论分析的角度来口头说明这首奏鸣曲的许多重要的东西);如果需要的话(也就是说如果学生尚未养成这种性格的话),应当千方百计地激起他在专业上的好胜心。和最优秀的学生相比,用得当的借喻、诗意的形

象、与自然界以及生活中的现象的比拟，特别是与精神生活中的现象的比拟来激发他们的幻想力，补充和解释作品的音乐语言（但是上帝保佑，切莫陷入庸俗的“插图式说明”）；想尽一切办法来发展他对其他艺术的爱好，特别是对于诗歌和绘画的爱好，然而最主要的还是让他感到（越早越好）一个艺术家的道德尊严、他的义务、他的责任和他的权利。

*　　*　　*

读者们读到这里也许会说：“怎么回事，关于形象研究，他一点具体的东西也没有说出来”。我就这样回答：“请到教室里来听上一个月的课，您将得到一份足够您用很多时候的具体的东西。”

为了使我的这些随笔具有大家所希望的具体性，我本应当用许多谱例来充实它，并详尽地说明，教某一个学生或是教各个不同的学生弹奏这首或那首作品时，工作是如何进行的（要知道，我和学生往往为了一页乐谱化掉一个半至两个小时：这种情况多半发生在我初教某一个学生的时候），但是那样一来，这一节的篇幅将要扩展为一册厚厚的书。我向学生提出的那些有助于他们研究和掌握一部作品的意见，即使要在这里列举一小部分也是不可能的（这些意见，当然，是在创造“艺术形象”之前提出的），但是我仍可略举一二。

我建议学生像指挥者学习总谱那样地学习钢琴作品，学习钢琴谱：不仅研究整首作品（这是首要的，否则就不能获得完整的印象、完整的形象），而且也要把作品分解为一些组成部分——和声结构、复调结构——来研究其中的细节，分别研究主要的东西（例如旋律线条）和“次要”的东西（例如伴奏），特别注意作品中的有决定意义的转折点（例如——如果这是一部奏鸣曲的话——到副题、到再现部、或是到尾声的过渡），总之，注意形式结构及其他方面的主要关键。这样学习的话，学生就能体会在伟大作曲家的作品中比比皆是，然而自己并不能一下子就领悟的美妙之处和惊人的东西。

不仅如此，他也开始理解，总的说来是优美的作品，它的每一个细节也必然是优美的，每一个“琐细的枝节”都有意义、有逻辑性和表现力，因为它是总体中的一个有机部分。我建议更多地应用这样的方法而少用那种公认的、左右手分开练的方法；在某些特殊的情况下我才允许学生用分手练的方法——它的用处就像大楼里为防火或其他意外事故而设的“太平门”一样[15]。

如果一首作品已经研究过，弹会而且背熟了，总之，用学生们的行话来说：“啃出来了”或是“搞好了”，那么，可以使表演具有真正艺术价值的特殊工作究竟应当如何进行呢？用什么办法才能使得表演扣人心弦、激动人心、使人易于理解呢（我第三次或是第四次提醒大家：有些人能够很快地做到这一点，而另一些人由于力量和能力较差就必须下一番功夫才能做到）！我知道，大家一定会这样回答我：问题在于天才，有些人做得到，另一些人做不到，就是这么一回事。当我还是个教师的时候，我将掩住双耳，不要听这样的说法。“对我说来，一条使我们振奋的谎言比无数平凡的真理更为可贵”。

那么，表演者究竟需要什么东西方能“用词令来燃烧人们的心灵”呢？即或不能燃烧，哪怕使它略感温暖、振奋一下也好？

有些人说，需要耐心和劳动；另一些人说，需要忍受艰难困苦；还有一些人说，需要自我牺牲以及许多别的东西。这些话全都是对的，这些都必然会列入某一个人的传记内，如果关于他的确有些东西值得向别人叙述的话；但是我现在不想扯得太远，不想研究“心理学”。我们的事业是微小的（但同时也是非常巨大的），就是把我们的美妙惊人的钢琴乐曲弹得让听众喜欢它，把它弹得动人心弦，为人们带来愉快，使人们更强烈地热爱生活，使人们有更强烈的感受和愿望，更深刻地领会事物。

当然，任何人都知道，如果教育学提出这样的目的的话，它的任务就不仅是教学，而且还有培养。然而即使卓越的教师也并非总

能做到这点。无论戈多夫斯基的表演是多么了不起，多么无与伦比，但他对于某几个学生（特别是那些钱付得很多而天资很差的私人学生）的教学工作即使不算是形式主义的话，至少也纯粹是形式上的。上课时他往往只限于在谱上画几个强弱和速度记号，加上两三个指法，提几条像药方一样的意见，然后就指定下次的功课。而且他的始终如此的漠不关心的态度和毫无人情的公事公办的态度是不可动摇的。他没有任何更深入理解学生的内心的愿望，不想改造学生（使他的平淡呆滞的内心略呈活跃），也不向他们提出较难的艺术任务和表情任务——这些都从未有过。他既不表示满意，也从不露出痛心或愤怒的表情，更没有嘉奖过学生，只有在学生弹得过于平淡无味或乱七八糟的时候，才偶尔说出一些讽刺性的意见或是恶毒的笑话。但是他的威望是如此之高，连这样的课程学生也觉得是有价值的、可贵的。一个美国人在戈多夫斯基为他加了两个指法，并说着亲切的笑话把他送到前室门旁之后，兴高采烈而激动地说道："他今天是多么宽大哟"。

在专科学校（Meistersohule）授课时，教室里人很多（八九个"弹琴"的人，也就是真正的专科学校学生，和二十个左右只能旁听而无权弹奏的旁听者），其中也确实有天赋很高的人，的确，他在那里上课时就完全是另外一个样子了。但是我从未看到他力求"解放学生身上的原子能"，或是作出其他类似的努力；显然，他私下并不十分相信教育学的无所不能的力量（在这方面不能不承认他的见解有一定的英明之处）。尽管我无比地尊重戈多夫斯基这位伟大的名家，但是我认为，像他对待某些学生那样地上课，今天在我国是不可能的（当然，我所指的是一位著名的音乐家—教师，那位已经为人"公认"的教师）。[16]

我认为，任务是巩固与发展学生的**才能**，而不是单单教会他们"弹得好"，也就是说，要使他们成为更聪明、更敏锐、更忠实、更公正、更顽强的（我不打算再往下说了）人，这任务即使不能全部做

到，它也是很实际的，是由我们这时代的规律和艺术本身的规律所决定的任务，是任何时候都符合于辩证法的任务。

* * *

当我谈到使我满意的“百分之十的利润”的时候，实际上我已经谈出了上面所谈的全部问题，但是我想把自己的意见说得更清楚些。现在回到刚才提出的那个问题：能否和如何使“弹得好”的学生弹得像一个艺术家，换言之，弹得有感染力、“容易理解”、“与众不同”（意思是不同于普通的公式化的标准）等等，我的回答是：能够，能够达到某种程度，有时也能够使他获得特殊的效果。我们回想一下史坦尼斯拉夫斯基关于那些每逢“十二节日”就才气焕发的演员的精辟的论断，要知道，每逢“十二节日”也比从来不这样好些！办法呢？不仅在理性上，还要在感性上启发他们！

天才是热情加上理智。大多数“艺术教学法专家”的主要错误在于他们只认识到艺术“作用”的理性方面，说得更确切些，即抽象的理论方面，他们力图用自己的抽象的意见和论断影响这一方面，却完全忘了另一方面——这个令人为难的“××”他们根本抛开不管，不知道怎样处理它才好。因此任何教学法都是这样地空洞（至少，到目前为止，教学法是空洞的），也就是因为这个缘故，它必然会引起真正有学识的、积极参加艺术劳动的人的嘲笑。

为了要求得表演中的艺术性的美，我的主要要求之一是表情朴素而自然。这几个似乎很熟悉而且一看就能理解的字按理还是应当解释一下，因为它们是很复杂和含义丰富的；但是这样一来又要占据几页的篇幅，因此我就不再解释了，希望读者在实际运用的时候自己去分析并体会它们的巨大的决定性意义。

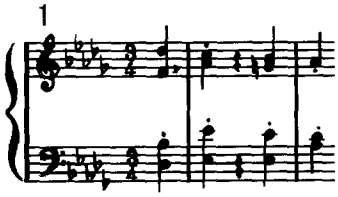
我在教室里所进行的全部教学工作就是使学生们各自量力地研究音乐及其在钢琴弹奏中的体现，换言之，也就是研究“艺术形象”和钢琴技术。一位教师，哪怕他是“足智多谋”的，如果他只满足于讲述“形象”、“内容”、“情调”、“思想”、“诗意”，而不设法使学生

把他的意见和劝告在音色、分句、强弱表情、完美的钢琴技术中具体而实际地体现出来，这样的教师是要不得的。如果一位教师只看得清钢琴弹奏和钢琴“技术”，而对于音乐、它的意义和它的规律性却只有很模糊的概念，这样的教师也是要不得的。

我仍然想具体说明我是如何结合“艺术形象”和音乐以及钢琴技术来进行教学的，为此，我将详细地描述和某一个学生上课的情况，他弹的是贝多芬的升 c 小调奏鸣曲，作品第 27 号。要使读者对任何钢琴曲的教学工作的进行有个清楚的概念，只要用一页贝多芬的乐谱就足够了。

假定学生正在弹所谓的《月光奏鸣曲》。

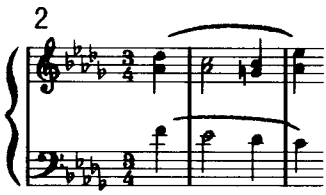
第二乐章，降 D 大调小快板（Allegretto）往往提出特别复杂的任务，这也是容易理解的，因为第一乐章表达最深刻的悲痛，第三乐章表达绝望，它们比起难以捉摸、“质朴”、细致而又非常简单的、几乎“轻飘飘的”小快板来，更清楚明确，就其动人的表现力来说，也更为强烈。不够敏感的学生很容易把第二乐章的“慰借”的情调弹成消遣作乐的小谐谑曲（seherzando），这是和乐曲的意义根本矛盾的。其所以如此，是因为把跳音（staocato）弹得太干：



（类似的地方都弹成这样），速度也过分快。

这样的处理方法我听到过就算没有几百次吧，也有几十次。在这样的情况下，我往往对学生提到李斯特关于这个小快板的一针见血的名言：“两座深渊之间的一朵小花”，并且设法证明，这个譬喻不是没有道理的[18]，它不但非常确切地表达出作品的精神，而且

也表达出了作品的形式，因为旋律的最初几小节



像是不得不开放的花朵，而随后几小节（见谱例 1）像是低垂在茎上的叶子。

请大家记住，我向来不“插图式地说明”音乐，也就是说在这样的情况下，我不说这里的音乐是一朵小花，我说，它能够引起对小花的情态的印象，它能够象征小花，启发学生对于小花这一形象的想象。任何音乐都只不过是该音乐，A＝A，因为音乐是完整的言语、清楚的意见，它有明确的含义，所以要感受和理解它并不需要任何补充性的、文字的或造型的解释和说明。大家都知道，为了理解音乐而设有一系列的课程：音乐理论、和声学、对位法，关于音乐结构的学说（曲式分析），这些课程永远发展着而且越分越细（任何形式的认识当出现新的被认识的东西时都是如此）。但是要知道，我们的脑子里有某种“照相因素”在工作着（我想任何人都知道这个奇妙的机械），它会把一个认识领域中的现象译成另外一种。要知道，画在胶卷上的正弦曲线会发出音响来！难道人的精神会比他所创造的器械贫乏迟钝吗？因此对天生富于创造性想象力的人来说，任何音乐都是标题性的（所谓的纯音乐、非标题音乐也是如此），同时却又不需要任何标题，因为它用自己的语言清楚地说出了全部内容。

我们的艺术正是这样的“自相矛盾”。

现在再回到授课这一问题。李斯特的话——两座深渊中的一朵小花——常常启发我关于花朵在艺术中的作用的想法。我向学

生举了些建筑、雕塑、绘画方面的大家熟悉的例子。我指出一些乐句和动机，就其音乐特性来看，也可以猜测到其中的花的形象，就像贝多芬的小快板中的一样。要知道，花朵存在于音乐中，正像它存在于其他艺术中一样，因为花朵作为一种景象、一个现象，不仅“花的感受”、它的芳香、它的动人的诗意特点，连它的形式结构本身也不可能不在声音的艺术中体现出来，因为凡是人能够感受、体验、思考、感觉到的一切东西，在声音的艺术中毫无例外地都能够体现、表达出来。

作为一个音乐家，我对于认识的态度是这样的：一切可认识的东西都有音乐特性[19]；很多人认为我的看法是离奇的，他们甚至以鄙视的讪笑来对待它。有人驳我，难道可以说门德列叶夫周期表[20]也有“音乐特性”吗，当然，周期表是化学规律，而贝多芬的奏鸣曲是音乐、是音乐规律的体现，A＝A。周期表作为一种发明、作为人类智慧的一个伟大功勋、作为认识自然界的一种方法（艺术家和自然界的关系，往往比研究自然科学的学者和自然界的关系还要来得密切），已远远地超出化学的严格的界限；对于自然界有所理解的音乐家如果具有联想的能力，善于作广义的类推（而不是醉心于未经慎重考虑的、肤浅的比拟；这样的比拟像“插图式说明”一样地错误），这样的音乐家在深入研究自己的艺术的无穷尽的规律时，将不止一次想起自然界（我在十六七岁时正是如此），这岂不是易于理解的吗？

但是这还没有说明全部问题。音乐对于人类智慧的威力（音乐的“普遍存在性”）如果不是生根于人的天性之中的话，是无法解释的。要知道，我们所做的或所想的，不管它是最无关紧要的琐事还是意义重大的要事，无论是在菜场上买土豆还是研究哲学，这一切都被某种下意识的情感色彩所渲染着，一切都毫无例外地具有情感色彩的（下意识的）衬托。有时它们可能没有被“当事人”所觉察，但它们是始终存在的，并且，当心理学家的眼睛注意到这些动作的

时候，它们还是很容易被觉察出来的，从表面上看来最无情感的、最理智的行动、举止和思想也都有这样的情感特征（姑且把它称为精神的下意识状态）。一切认识——哲学、道德上和政治上的综合学说、纯科学、自然科学等，对于稍为会动动脑筋的音乐家来说，尤其富于情感内容。所有的大音乐家、作曲家和演奏家的精神视野总是非常广阔，对于人类精神生活中一切问题总是表现出极大的兴趣，这并不是偶然的。的确，许多伟大的音乐家都专心于自己的艺术，而几乎没有可能（也没有时间）对精神生活的其他各方面有深刻的认识，但是在他们身上总是有着这种认识的潜在能力。在这里我提一下拉赫玛尼诺夫的精辟的意见：我的百分之八十五是音乐家，在我身上只有百分之十五是人（以后我们还要谈到这句话）。音乐家在认识中所获得的一切东西，都会在他的创作或表演中表达出来。因此我有权发表我的离奇的想法：一切可认识的东西都是有音乐特性的（当然，对音乐家而言）。或者，说得更确切些（也就更枯燥些）——任何认识同时也就是感受，因而，和任何感受一样，它也成为音乐的一部分而必然纳入音乐的轨道。缺少这样的感受，特别是根本没有感受，就会产生没有灵魂的形式主义音乐和空虚的、毫无趣味的表演。经常存在于人的精神中的一切“无法溶化的”、无法言传的、无法描绘的东西，一切“下意识”的东西（它往往是“超意识”的）也就是音乐的世界。音乐的起源正是在此。

也就是因为这个缘故，我们可以说明许多作品，特别是巴赫、贝多芬等人的作品的哲学内容（我哪怕提一下肖邦和戴拉克鲁阿[2]的谈话作为例子也好，他们谈到音乐中可以表达哲学思想）。

*　　*　　*

我曾多次和学生们进行过类似的谈话，因为我试图使他们尽可能深入作品的内容，同时也由于一种很自然地产生的意图：研究音乐的表现力的限度，以及它所能做到的一切。

但是如果我只局限于作这样的“愉快的谈话”（这样的谈话是

由于教某一部作品，由于学生弹奏中的一些缺点而引起的），那么我的地位大概正处在“自由美学”的会议上[23]，而不是在我目前授课的莫斯科音乐学院的第二十九教室中。在这样的谈话之后，总是就开始细致地研究作品和克服其中的技术性“困难”的工作，直到获得理想的结果为止。

学生的程度越是浅，越是需要各式各样的谈话和解释，钢琴技术练习也就应该更细致、更顽强，这是无庸多说的。有这样的学生，关于这段小快板我只要对他讲两三个字就够了。但也有一次——而且这是我牢记不忘的，我化了足足三个钟头来教一个学生弹上面讲过的贝多芬乐谱中的一页（而且我们仍然只不过走进了前厅，脱了套鞋、挂好大衣、放好雨伞而已）。

我想，前面所讲的已足以使读者有一个清楚的概念，在名为“涅高兹教授班”的实验室中是如何进行“艺术形象”的研究工作和解决钢琴技术问题的。

在结束本章时我还要说一点：灵魂深处为音乐所激动而像着了迷似地练钢琴的人、热爱音乐和钢琴这一乐器的人，必将掌握辉煌的技术，必然善于表达作品中的艺术形象，必将成为表演家。

---

①某次在我的班上会发生过这样的一件事情：一个学生——他后来放弃了音乐而成为卓越的工程师——把肖邦第一叙事曲末尾两个极强烈的“呼声”弹得如此平淡而无表情，我不得不对他说：“这声音就像地下火车站戴红帽子的姑娘的叫声：‘靠里一点’”。

②弗鲁别尔（Михаил Александрович，Врубель，1856—1910）：俄罗斯画家。——译者注

③当然，我决不是说，在第一节课上就应当这样做；在每种不同的情况下，明智的教师都必定能够找到适当的时刻；重要的是使艺术形象的研究尽早开始。

④当然，除民间旋律外，也应当采用海顿、莫扎特、威柏、柴科夫斯基、格林卡等人的为数甚多的极为简单的旋律，至于说舒曼和柴科夫斯基专为程度较高的儿童和少年写的、有很高艺术价值的曲集，那就更不必说了。

⑤当然，任何一个明智的钢琴家都会按照需要的程度为自己编一些特殊的技术练习，以便掌握他所研究的风格、作家或乐曲中特别困难的地方——这是正确的演释思

维的要求。

⑥请大家注意，它和用得很多面可靠性很少的方法——先学会“音阶本身”，然后再弹乐曲中的音阶——截然相反。

⑦当然，这些著名的改编曲大大地贬低了原练习曲的艺术水平，原练习曲是一些被谦虚地称之为练习曲的绝无仅有的钢琴诗篇，是学习音乐和钢琴弹奏的全能手段；可是戈多夫斯基把它们变成了真正的练习曲，只不过是练习曲，这样一来，肖邦（他是第一个这样做的人）、李斯特、斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、德彪西等赋予“练习曲”这一概念的高度艺术性意义和意境就被剥夺了；但是你们不妨弹弹戈多夫斯基的练习曲……

⑧尤恩（Павел федорович），С. Н. 塔涅耶夫的学生，俄国著名画家 К. ф. 尤恩的歌。

⑨现在的儿童能够住儿童音乐学校学习，甚至在中央音乐学校学习，他们的环境是多么好呀！在这方面我可以给你们讲一个很长的故事。

⑩但是，有好也必然有坏：克拉拉·舒曼说，李斯特曾在她家里令人可憎地视奏她丈夫所写的五重奏，只是由于礼貌的关系，她才没有愤懑地走出房间。不过我们也不应当忘记，克拉拉对于伟大的弗朗茨并不是毫无成见的。

⑪丘比德（Jupiter），《罗马神话》中古罗马最高之神。——译者注

⑫“学习”这一概念中包含听从、相比，因而也有某些仿效的成份在内。

⑬这和以上所说的并无任何矛盾之处：我无论如何不能降低自己的要求，虽然我很清楚地知道，所得到的结果往往极不相同。

⑭我的授课并非总是强度很大、要求很高，有时授课方式是较安静的，特别是在和年纪较大、经过考验的学生上课时；由于工作量大而过度疲劳时偶尔也会如此。

⑮当然，也有这样的学生，我坚决建议他们分手练习——“太平门”也应当利用——但是他们同时必须用上述的练习方法。

⑯愿我的无与伦比的亡师原谅我的批评；批评你的不是我，而是我们的时代。

⑰引号意味着他弹得并不十分好。

⑱要知道也可以这样比喻，两行清泪之间的微笑，以及类似的说法。

⑲当然，达只是对具有“音乐听觉”的人而言，其余的人和这个问题无关。

⑳这种周期表是俄国科学家门德列叶夫（Дмитрий Иванович Менделеев，1834—1907）于 1869 年发明的。——译者注

㉑戴拉克鲁阿（Delacroix 1798—1863），法国浪漫派画家。——译者注

㉒革命前某一协会名为“自由美学”，会上专门作关于艺术的哲学性的口头争辩。

原载 Г. 涅高兹《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社，1984 年。

教师与学生

吴佩华 译

上面讲过，在我手下教出来的学生数以百计，而且他们的天赋是各个不同的——有的在音乐才能上有所欠缺，有的才气焕发，而且各种中间的程度也都具备。有了这种可悲的丰富经验的教师是很难用三言两语来说明白己对学生和对整个教学法的态度的。我所经历过的变化、感受、感情、想法是如此之多，它们有时甚至是很矛盾的（正像生活本身是矛盾的一样），因此企图用任何“图式”、“公式”来说明其中的一些主要的东西，是一件很难的工作。但我还是准备在这一章结束前一定把某些东西肯定下来。

如果教师同时又是一个演奏家的话（幸而目前这在我国是很普遍的现象[1]），那么他的教学工作的进行方式自然会不同于那些从未在舞台上露过脸的“纯”教师（敖德萨的天才教育家斯多里亚尔斯基就是这样的人）。

我常常有这样的想法：虽然兼作演奏家的教师比起单单做教师的人来有着若干不容争辩的优点——首先是有生动的示范和实际的例子，但是在某种意义上一个单纯从事教学工作的人仿佛代表着一个更完整的形象，他在生活上和职业上的倾向性是比较直线发展的，简略地说，这只是因为他从来不需要“脚踏两条船”的缘

故；他毕生奉献于学生，并且只奉献于学生，而为自己则一无所求。如果一个演奏家的教学工作负担过重，他就无时无刻不在意识到这个分外的工作给他心爱的活动——演奏活动——带来的害处。即使这种想法不致使他的教学工作做得较差，也必然会在他的心理上反映出来：不行，不行——精神上的小调情绪会越来越频繁地出现……（肖邦把自己的教课称之为雇农的劳动）。这种不安定的心情在“纯”教师的心里幸而是不会发生的。有一位心理学家说过：真正的教师只从学生的观点来认真评价自己。对于演奏家来说这是不可想象的。根据个人的经验我知道：每当我由于教学负担过重而少练琴的时候，我的教学工作立刻就会变得比较差，热情消失了，也不再有奔放的思想，因为心里总是闷闷不乐。其所以闷闷不乐，则是因为我停步不前，没有进步了——因为我无所作为了！

单纯心理上的感受具有多么大的“物质力量”啊，我不止一次地经历过：譬如说，当你在家里弹得完全沉醉其中的时候，一阵热情抓住了你，由于兴奋，你有时会在休息时跳一只戈顿托特舞，或是放开自己的公鸡嗓子唱上一段。可是突然有人敲门，走进来一个女学生，而且还是中下程度的，你就得坐下来教她，和她一起“磨蹭”那首翻来复去不知搞过多少遍的月光奏鸣曲或肖邦叙事曲，把老一套的话讲上成千次……如果说上课前我的情绪好象明朗的五月天空，那么上课以后它就像是十一月的水洼。

的确，这样的感受已经是过去的事了，现在我早已没有这类足以影响我的情绪的学生。总之，可以这样说：天才的教师同无能的学生的结合和无能的教师同天才的学生的结合一样不会有什么好效果。门当户对——这是解决教师和学生的问题时最合理的原则之一。明哲的拉丁格言 similils simili gaudet 强调指出：物以类聚，人以群分。师生之间的最全面的相互了解是教学过程取得丰硕成果的重要条件之一。这一切早就尽人皆知并且合法化了——人们从不强迫著名的科学院院士在中学里教书，正像他们不强迫普通

的中学教师在科学院年会上宣读论文一般。我从前往往失之于反对拉丁箴言,因此才在这里讲到这个。但是,在这本随笔开始处我就已讲过,我丝毫不为花掉了的精力、也不为经历过的痛苦而惋惜,因为,首先,它们给人知识;其次,"一帆风顺"的道路不是我的道路,那些经常力求以任何代价来从生活中为自己夺取最好的东西、把最坏的让给别人的人绝不是我的小说中的英雄,他们只是使我讨厌;又因为这样的人我已经看够了,因此我加倍讨厌他们。

对一个教师来说,最沉痛的经历之一是:意识到由于学生的能力差,尽管教师诚恳地尽了一切努力,他也做不出什么大的成绩来。"导演式"的陶醉、"任何学生都可以教好"的信心或迟或早会降低。代之而起的是这样一个"有损尊严"的想法:对优秀钢琴家来说,有好的父母不知要比有好的教师重要多少。我叙述的是一些幼稚的感受吗?当然,是这样,但是,我们这些被教育、培养、"制造"艺术家的狂热所征服的人,有谁没有遭遇到这种感受的折磨呢?因为化了大量的劳动、学识和心机而只能产生微不足道的结果总是很痛苦的,而有时三言两语或是一个短短的意见却能结出丰硕的果实。人类自古以来一直有的征服和控制大自然的不可违抗的意图在这里——在我们的卑微的劳动中——也起着巨大的作用。所有这些唐·吉诃德式的高潮和低落归根结蒂都导致一个乐观主义的公式:天才是无法创造的,但是文化,也即为培育天才使之成长繁荣所需要的土壤,却是可以创造的。[2]兜过来仍旧是一个圈子,我们的劳动不会白费心血[3]。

我认为,教师的主要任务之一是尽量快而牢靠地教好学生,使自己成为学生所不需要的,及时从他的活动范围中引退,换言之,培养学生独立思考的能力,使他有独立的工作方法和自我认识,并能独立地达到我们通常称之为成熟的程度,跨过这一步以后学生就可以说是开始有了技巧了。在我有意识地向这方面努力的同时,我并不想把自己作为一个人的作用贬低到零,我只是想不再做民

警、家庭教师、教练员，我想始终作为学生的活的动力之一，永远和他这一生中的其他印象（不管是更强一些还是更弱一些的）一起留在他的脑海中。我的这个想法在我了解了某些同行（通常为“纯”教师，而不是演奏家）的工作以后特别清楚地肯定下来，他们怎么也不允许学生有一天不再需要他们，无论这学生是多么聪明。对他们来说，学生永远是小孩子[1]。

当吉列尔斯到国立莫斯科音乐学院来在我班上当研究生时，我有一次不得不对他说，你已经是一个大人，可以吃牛排，喝啤酒了，可是人们至今还是在用婴儿的奶瓶喂你。（他的女教师还在课上教他单独用左手弹，而不是强迫他在家里独立地练习这个，并且没有充分地发展他的音乐思维，也没有培养他对音乐的总的理解，尽管他有很高的接受力和才能）。才能越高，就应该越早地要求他有责任心和独立性。布佐尼说过，如果一个人注定要成为一个钢琴家，那么，他应该在 17－18 岁时就能胜任出色地演奏李斯特奏鸣曲的任务。这话是在半世纪以前说的，而我们还在前进。

霍夫曼关于他跟鲁宾什坦学习情况的回忆录提供了一个明显的例子，说明最优秀的教学法和最重要任务的提法，从而指出了达到演奏的主要目的的捷径。我指的是霍夫曼叙述鲁宾什坦听了一首乐曲后如何对他提问的那一段，他问霍夫曼：这首乐曲的特性是怎样的？是戏剧性的、抒情的、讽刺的、庄严的、愉快的、悲伤的？对这一类问题的正确回答（当然，不仅仅是口头上的，而是在演奏中具体表现出来的）在我看来就是教学思想和实践的最高成就，是教师和学生的共同努力的最完整的总结。可能有人会对我说：不错，可是那是霍夫曼。我还可以补充一句：不错，可是那首先是鲁宾什坦！难道这会改变事情的实质吗？天才教师对杰出学生的教学工作永远可以作为我们工作中的典范和方向；蹩脚教师对能力差的学生的教学工作充其量也只是“反面的证据”。因此，无论学生由于能力薄弱而与真正的艺术性演奏还相距多么远，无论他的成绩还

是怎样地陷在原始的“匠人式”阶段的淤泥中，他仍然应该知道和记得他总有一天会深入进去的“同温层”，应该看到他的遥远的指路星，那怕目前它还是被层层云雾遮盖着。而教师更应该记住这一点。

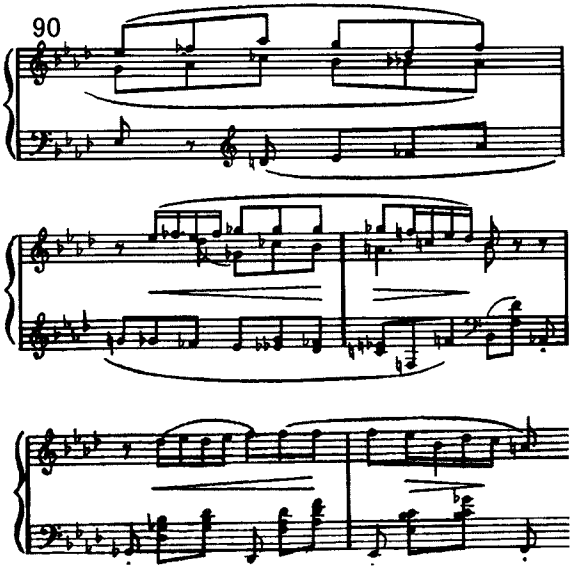
有些教师在和一些非常平庸的学生一起顽强地工作了几年之后，往往对“指路星”和“同温层”失去信心，他们对车尔尼和克列门蒂练习曲的信心要大得多；我们不能因此而责怪他们。但是，要知道克列门蒂也把自己的练习曲集称为“Gradus ad Parnassum”(《通往艺术[巴尔纳斯山]的阶梯》)，而不是称为巴尔纳斯山。

我已经说过，教任何一种乐器表演(我们把人声也看作一种乐器)的教师首先应该教音乐，也就是说，首先应该是音乐的讲解者。这一点在学生发展的低级阶段中特别必要：这时绝对必须采用综合教学法，换句话说，教师应该让学生了解的不仅是所谓的作品“内容”，不仅应该以诗意的形象来感染他，而且还应该对他极详尽地分析总的曲式、结构及其中的个别细节、和声、旋律、复调、钢琴织体写法，总之，他应该既是音乐史家，又是理论家，又是视唱练耳、和声、对位[5]和钢琴弹奏的教师。

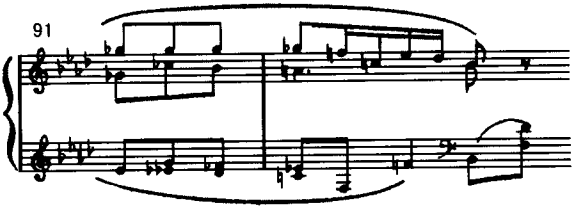
我认为，声乐系的那些永远也消除不了的毛病、声乐教学法中的那些无法解决的问题之所以发生，主要是因为唱歌教师不愿意(还是不能够?)运用综合教学法，不教艺术——音乐，而主要只搞声音位置。器乐表演者胜过声乐表演者的地方在于：他们通常从小就开始学习，当他们进音乐学院时，无论是在音乐方面，还是乐器方面，都已积累了相当丰富的知识。而学声乐的人在进来时已是成年人，他们往往只有一付好嗓子，在其他方面是“白纸一张”。换言之，他们只是拥有一件好乐器，但没有音乐知识，没有音乐修养，并且往往没有“音乐感”。[6]事实很清楚：对这些人来说，培养和教育应该是综合性的，而不应分解成一些定名为“视唱练耳”、“和声学”以至“声音位置”的组成部分，一个在音乐方面没有受过训练的人

是怎么也无法把这些部分结合在一起的，我这并不是说，学唱的人不应该分别地学习这些科目（上帝明鉴！），但是唱歌教师应该就是在唱歌课上把这一切结合起来，当学生还不能像一位音乐家和演员那样地听和思考的时候，教师就应该对他解释和示范。因为通过任何一首最普通的浪漫曲或歌剧片段都可以给学生许多有关和声、视唱练耳、声部进行、曲式等方面的知识。对一个不仅在掌握和声或视唱练耳的实质时感到困难而且连掌握它们的术语都觉得吃力的学声乐的人来说，特别需要向他们灌输我常在对音乐中小学师生的公开演讲中重复提到的东西。我说：我们不像鸟一般啼啭，也不像牛一般叫，我们运用的是言语和概念，换言之，凡是我们感受到的一切内在和外在世界的现象，我们都给它们定一个名称，无论这是遥远的星辰还是幼小的甲虫，是精神状态还是物理作用，都一视同仁。给事物以名称——这就是认识事物的开始。那么，是否能容许专业音乐家叫不出他所听到的或创作的那个东西的名称呢？这个简单的真理在学生的意识中越是根子扎得深，那么教他们音乐和艺术就越是容易，教他们各该类艺术的技术，例如发声法的技术，也就越容易。[7]

在教那些才气极高的学生时我几乎从来也不对作品进行和声分析或曲式分析，他们自己会理解这些。但是也每每有一些学生需要在一两年的时间内经常通过他们所弹的乐曲来给他们简单扼要地讲解和声、旋律结构、曲式分析等等，直到他们学会像一位音乐家一样思考时为止。对那些程度很深、天赋很高的学生只是偶尔必须提醒他们注意一些特别重要的、有重大意义的“转折点”（这在大作曲家的钢琴作品中是极常见的）。例如，肖邦第四叙事曲中赋格段的结束处（这时复调让位于原来的主调结构）每一次都引起我们长久的注意和专门的讨论：



多声部“思维”通过绝妙的转调而出神入化地过渡到原来的简单而流畅的歌唱性旋律——再现部进入处，我们仿佛身临其境看到那些孕育于复调中的旋律如何诞生。



这时你会不由自主地经历到莫大的快乐与感动，使你觉得非把它们与学生共享不可，非让他们也注意音乐艺术的这个奇迹不可，因此我们就来分析整个赋格段，企图研究和了解这一段为什么这样美妙，它为什么使我们这样激动，我们用演绎法来寻求真正

的、存在于音乐素材本身中的论证，尽量为我们的如此明确而又强烈的美学感受找到理由。这不可能不对表演有所影响。只有当你深入体会自己对美好事物的感觉，尝试去了解这种感觉来自何处以及它的客观原因何在——只有这时你才能领悟艺术的无穷尽的规律性，你才会由于理智独特地阐明了你在感觉中直接感受到的一切而感到新的喜悦。为了证实这一段话，我又想引证普希金的天才的简练的定义："灵感就是内心对最生动的印象的感受和思考。"只能感受艺术的人永远只是一个艺术爱好者；只能思考艺术的人会成为一个研究者和音乐学家；对表演家来说，必须把正题和反题——最生动的感受和思考——综合起来。

不言而喻，像第四叙事曲中的赋格段一样"特别美妙"的地方在音乐中有数百处、数千处、数万处——正像自然界中有这么多使旅行者留连忘返的美丽景色一样。当我教学生弹肖邦的《船歌》(这首乐曲我已教过几百次了)，并深入讲解其中的闻所未闻的美妙之处时(特别是在A大调第二主题后转入再现部——又是再现部时，从右手的颤音开始到升F大调的属和弦——升C大调和弦的一段)，我往往由于这一单纯的讲解分析工作而陷入稚气的狂喜，并且因为世界上有这样的奇迹而高兴得不禁为之泪下，这使我自己感到惊奇，而在教室里听课的人想来也曾感到奇怪。可是这里并没有什么可诧异的。人不可能对艺术的美"熟视无睹"，正像他不可能熟视无睹或淡漠地对待美丽的五月早晨、满天繁星的无月的夏夜，尤其不可能这样对待人的精神美，它正是艺术中伟大事业的起因和源泉。

在和有才华有修养的学生进行这一类有关音乐的谈话时，教学的人就不再是一个狭义的"教师"，他成了一个经验丰富、学识渊博的年长同行，仿佛在和一些年龄较小的艺术同行谈论自己癖爱的题目。教学的这一方面正是它的最引人入胜、最有意思、最使人心情愉快的方面。这不仅是因为在这里职业的教学工作变得多少

有点像真正的培养工作，而主要因为它是人们在同样忠诚于艺术并能在艺术中有所创造的基础上互相交往接近的一种纯正的形式。在艺术中有所创造的能力是特别重要的。如果没有这种能力（上述座谈和交往的目的也正是为加强和发展这种能力），一切都会变成只有对爱好者是愉快的、而对艺术家来说则是毫无裨益与乐趣可言的空谈。

谁都明白，这种教学法和原始的首先是命令式的教学法相差多远；后一种方法完全以服从，亦即以命令及其执行、以纪律为根据，军队中长官与士兵间的关系是这种方法的最好的范例。这一命令原则及其运用的好处是大家都知道的，我不想在此多谈。每一位有经验的教师都知道，可以根据学生和他的性格之不同而容许偏离“军事”纪律到什么程度。在很多情况下这纪律一开始就不适用：即使是最严格的教师恐怕也未必能把它用之于年幼的莫扎特身上吧！对那些缺乏艺术性和主观能动性的学生我自然要采用原始的命令方式。当学生本人不提出任何演奏构思时，教师就代替他工作，为他工作，希望他将来有一天能表现自己的个性。我给予那些天赋高的学生的自由通常要多得多。吉列尔斯后来有一次甚至怪我对他示范太少，讲得太少，太少表现自己的教学意志，说得简单些，甚至是上课上得太少。[80]事实上，再过些时候他又感谢我，因为我的教学帮助他走上了独立的道路，而这是从前谁也没有训练过他的。

当阿图尔·施纳贝尔在莫斯科作客时，他在和音乐学院师生的座谈中发表了一个颇为离奇的看法：对一个注定要成为艺术家的人来说，教师在开始时教得好还是坏都是无关重要的，因为反正到15—17岁时他会按照自己的方式重新改变一切，会获得他自己的习惯、自己的技术，走他自己的道路，而这也就是一个真正的艺术家的道路。我虽然并不认为对这样一个人来说开始阶段的训练是无关重要的（在任何情况下好的学派总此坏的学派好一些），但

是在施纳贝尔的见解中无疑有着部分的真理。正是因为这个原因，我在教天赋高的学生时，不像对较差的学生那样“发号施令”，而另外一位教师即使是在和少见的天才打交道时说不定也会采取这种方法。

常常有这样的情形：我竭力对一个缺乏创造主动性的学生揭示作品的奥秘，把我自己就这部作品反复思考过的、感受到的最细腻微妙的东西全部指点给他——结果他的弹奏有时也会成为我的处理的一个不算坏的翻版。我经常本能地不在才华过人、天生有创造性的学生身上采用这方法。我自己这样考虑：就让吉列尔斯（当他还在莫斯科音乐学院当研究生时）暂时把这曲子（譬如说肖邦的叙事曲或是贝多芬的奏鸣曲）弹得略为粗糙一些、不够出神入化，他的智慧和感情都还没有掌握其中的底细和美妙之处，但我总还是不想干预得太多，因为我可以告诉他、灌输给他的一切，他自己过不几时就可以做到（用他自己的风格，而不是我的风格），而对于一个真正的艺术家来说，正像我在前面已提到过的，这是学习和发展中的决定性的时刻。

总的讲来，“驯兽式”的方法是很不好的，而对有才能的人用这种方法更是莫大的错误。力求让天才学生把教师所想的和所做的一切都照搬过来的企图是毫不足取的。我的老师戈多夫斯基在和我上第三堂课时看见我怎么也不能（因为不愿意）弹出肖邦某首乐曲中的那个按照我的趣味来说是太“优美”的细微变化，便说道：“好吧，你有你独特的个性，我不想限制它。”多聪明的话！

没有什么可隐瞒的！在教吉列尔斯这样的人时，最好的方法是：除了规定的曲目外，每天让他视谱弹奏（最好是四手联弹），熟悉所有的无比丰富的室内乐和交响乐以及“钢琴音乐以外”的一切音乐文献。有了像吉列尔斯这种白发的在钢琴技巧方面的才华，广泛地熟悉音乐就是最快地发展才能的一个最可靠的方法，再说，这不仅是一位优秀音乐家的义务，而且也是他的一种享受和乐趣。

无止境地“死啃”某几部作品(有些教师就很喜欢这样做,而有些学生也很热衷于此,例如塔玛拉·古谢娃,我就是因此而对她冷淡起来,而她也是因此而对我冷淡起来的),老是重复,而每次都增加一些新的表演上的细节,尤其是一再把老一套的东西硬塞给学生,——这种方法不适用于天赋确实很高的人。当少年时代的曼努辛(但已是名噪一时的了)开始跟艾涅斯库学琴时,后者经常只和他拉一些奏鸣曲、三重奏、四重奏、五重奏,而并不是只用那些独奏曲的一再重复来折磨他,显然,他是让曼努辛在家里按照需要的程度自己练习。我记得,A.鲁宾什坦甚至不允许他的学生霍夫曼把已经学会的东西从头至尾弹上第二遍。有一次,霍夫曼谦恭地请求他再听自己弹一遍,借以检查他是否完全做到了老师所讲的一切,老师拒绝了他,理由是他第二次对学生讲的将会是“完全另外一套”。这是一件意味深长的事情!一方面,它令人产生“艺术无穷尽”的思想(总是可以弹奏得更好一些,而也可以用另一种方式来弹),另一方面,它证明鲁宾什坦是一位了不起的教师和心理学家。他显然是担心他那过于广泛丰富的音乐构思会使年青人感到不知所措(无论他的才华有多高),因而就有意识地限制自己;作为一个教师,他并不把各种可能的建议都告诉学生,而只是讲其中的几条——最必要的几条。

这句出乎至诚的话仿佛是承认自己前后不一致,但它却清楚地表现出讲话的人感觉到了艺术的无限度、甚至是矛盾的特性,正因为有这种特性,演奏者可以用不同的方式表演同一首作品,而不会局限于既定的标准,而这一点在鲁宾什坦这样一位自发的、得天独厚的钢琴家身上是非常自然的[9]。

再补充一句:正是在这里,在作品处理的自由和多样化的问题上,遵守我经常提起的“起点和终点”的原则特别重要、特别有必要,否则就会陷入腐朽的相对主义——没有真理,一切都是可行的——实践。鲁宾什坦的做法大概最好归纳成这样的公式:真理只有

一条，但是对那能够做的人来说，可行的却很多。

* * *

有人会问我：你刚才还在说，你有时对学生推心置腹，企图把你所能理解的音乐的最隐秘和奥妙之处向他揭示，而现在却又对鲁宾什坦大加赞赏，详细解释他的工作法，说他有意识地限制所讲的内容，在所有可能的建议中严加挑选，又说这里表现出高度的智慧。这岂不是前后矛盾吗？

不，同志们，这并不是前后矛盾，如果你们这样讲，只是因为你们没有理解我的意思。

为了要说清楚，请允许我用一个粗鲁的比喻：假定一个热爱鲜花的人拥有一块花草无法生长的、满是石头的沙地，而且附近又没有水。但他的热情比石头和沙子还要有力，他愿意耐心地从遥远的地方移来黑土，种下花籽，每天从远处的小溪中取水来浇它，这样一定会开出他所期望的花朵来。

我在某些类似这块砂砾土的学生身上所下的功夫是和鲜花爱好者的努力很相象的。当我这样“挖开”音乐的内容（“你看，这里的旋律是怎样地曲折”，“你听，这里的转调多美妙”，还打比方，用借喻，引证诗句等等）时，我只是企图制造出理解音乐的土壤，制造那个在细心照料下可能长出可爱花朵的黑土。但是，当黑土和水分非常充裕的时候，又何必要去堆积黑土，并且人为地灌溉它呢？这时的任务就完全是另外一回事了；仍旧用形象化的说法——要除杂草，不让莠草摧残香花，如果有寄生虫出现，就消灭它们。这任务不知要简便多少！

不过，比喻用得太多了。无需再补充说明：上面提到过的在教师和有才能的、理解力强的学生之间常有的一半谈话、一半训导的方式和我在上文中企图用简单的比喻来说明的方式是毫无相似之处的，因为它完全起因于另一些动机。

* * *

我要以批评和自我批评的形式指出，我虽然认为要发展像吉列尔斯这种钢琴家（当然还有其他的年青钢琴家）的天才，最好的手法是多熟悉音乐、弹四手联弹曲等等，但在实践中却很少对他用这种方法，只是在战时撤退到斯维尔德洛夫斯克时用过，而且就是在那里也用得不久，因为我们很快就分手了；在所谓“正常生活”中完全没有时间在家里做这件必要的工作；普遍的负担过重，过于庞大的教学计划都不允许我们从事于这件最重要的事。我希望掌管教学计划和教学负担的机构总有一天会明白他们的工作中有多少官僚主义的考虑不周的地方，并纠正他们给年青音乐家带来如此损害的错误。

我曾经讲过，在给李赫特尔上课时，我往往坚持“友好的（但决不是被动的）中立”政策。他从年青时就表现出对音乐的透彻了解，就把它深深地装入自己的头脑中，同时又天生具有了不起的钢琴艺术特性，因此我不得不按照这句谚语来办事：教一个有学问的人只会糟塌他。[18]看起来，我对他的发展帮助并不大，而他对自己的帮助却很大，首先是他所热中于研究的音乐本身帮助了他，我哪怕只要提一提这件事：由于他的倡议在莫斯科音乐学院成立了一个音乐欣赏小组，共举行过 99 次欣赏会，参加小组工作的有该院最好的学生，小组的工作只是由于战争才宣告中止。这正是我一再幻想到、提到过而却被那些应该关怀它的人始终忽视了的熟悉音乐的方式——小组的演奏水平经常很高，都是经过细心准备的。[19]

我在这里简单地介绍一下两堂课的情况，它们特别清楚地说明，同一位教师的工作由于所教的对象不同而有多大的变化。两个学生先后给我弹了同一首作品：李斯特的 b 小调奏鸣曲。第一个弹的是李赫特尔，接着是一个具有极好的钢琴技术条件、非常乐感、但在艺术才能和主动性方面却只是中庸之材的姑娘。李赫特尔已经对这首奏鸣曲有深刻的了解，因此在音乐和技术方面都处理得无懈可击。当然，在他弹完以前，我一次也没有打断他。接下来的

讨论也没有超过30—40分钟。我向他提了几条简短的建议，有几处让他重弹了一次，我也就某一片段的处理和他争论了一番，我认为这一段在和前面一段相形之下显得戏剧性不够强，并且也努力对他证明了这一点——如是而已。当紧接在李赫特尔后面的女学生坐下来弹同一首奏鸣曲时，从第一个音符就开始了讨论、纠正、示范、启发和重复，简直是每一小节都应该加以审查、"校订"，有时久久停留在一个音、一个和弦、乐句的一小部分上，更不必讲我就整个奏鸣曲的思想内容所作的简短"报告"了。我们一起搞了三小时多，但只来得及学到奏鸣曲的将近三分之一。这样一来，她在技术上完全可以掌握的这首奏鸣曲就成为一条"缝隙"或是一根"管子"，通过它我努力把学生的意识拖到音乐的、表演的、总的讲来是精神文化的范畴中，但同时又分秒不停地努力教钢琴弹奏。后来这个女生在考试时把它弹得妙极了，因而得到5分。

任何一位热烈拥护"统一教学法"的人在听了这两课以后大概也不得不对自己的理论有所怀疑吧！

* * *

现在讲几句"心里的话"。我是否犯了法语中表达得十分妥切的那种宣传家的错误：faites ce gue je dis，mais ne faites pas oe quo je fais（请你做我所讲的，但不要做我所做的）？当吉列尔斯在我家里弹李斯特的西班牙随想曲时，我的头脑里常常会产生这样一个念头：八度我还不能弹得像他一样迅速、辉煌、响亮，那么还用得着我来教他吗？如果让他跟一位能更好地弹奏这一类乐曲的钢琴家（唉，这可不容易找到）去学，会不会更好一些呢？我的职业性的冷静（这是演奏家的而不仅仅是教员的冷静）总是在向我暗暗提出这些想法。但是，除了八度和许多其他方面[12]以外，有关这首随想曲的处理和内容的问题我还是有不少东西想告诉吉列尔斯，而且这个愿望往往成为实际的、钢琴音乐表现方面的忠告，因此我就找到了继续教他的充分理由。

我并不是凭空讲起这一点的。

“理想的”教师应该在所有的情况下、从各个方面来看都比学生的本领大一些，懂得多一些，哪怕学生是个天才。但就是在鲁宾什坦·霍夫曼这样一个绝无仅有的结合中，教师对学生的优势也不是绝对的，因为，如所周知，鲁宾什坦的音乐会，用他自己的说法，有时“有一半音是落在钢琴下面的”，而霍夫曼却极少弹错音。[33]如果有人企图实现这个要求：教师经常在任何方面都胜过自己的任何一个学生，那么整个的教学、整个的培养就会变成一团糟。我联想起上面讲到过的不以独奏者身份出现的“纯”教师所带来的巨大好处。当然，这个好处是有其一定的限度的：在学生成长、成熟以后，这种“纯”教师就未必再能给他显著的影响；在任何情况下，一个兼表演家的教师的影响通常总要深远得多。批评家—顾问和艺术家—表演者在生活中往往是些毫不相同的人；他们的相反的特性在一位真正的表演家兼教师的人的身上结合起来，这是特别珍贵的不可多得的现象（我认识许多优秀的表演家，他们无法使自己成为一位优秀的教师，虽然生活仿佛是逼着他们走上了教书这条路。他们觉得教学又繁重又乏味，而自己弹奏则又愉快又有趣。另一方面，世界上有多少优秀教师作为一个表演者丝毫不能引起别人的兴趣啊！——但关于这些人我们已经讲得够多了。）

* * *

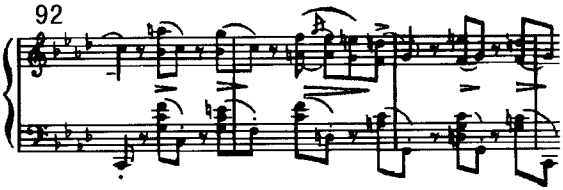
即使是简短地叙述一下我在班上采用的主要的教学手法（更妥当一些，也可以说是“题目”）也会使这本篇幅不大的书变得过于冗长。但是，有两个“题目”还是应该略为谈上几句。

在第一章里，当我叙述我如何教学生弹《月光奏鸣曲》（升 c 小调作品第 27 号）的第二乐章时，我已经很精确地描述了我喜欢用的一种教学手法。我在那里所叙述的大概是我的教学谈话中最主要的、基本的题目之一：从形象到它的体现，从诗意（作为任何一种艺术的最隐秘的实质）——通过音乐——到艺术性的钢琴弹奏。

但这里还有另外一个“题目”。我把多世纪积累起来的全部音乐想象成一株带有无数分支的繁茂的“家谱树”，在这里起主宰作用的是遗传的规律（人们不十分恰当地把它们定名为“传统”）以及反对这些传统的斗争规律。进化的和革命的因素渗透整个音乐并与生活取得完全的一致。因此，当我们在课上研究，比如说，斯克里亚宾及其和声语言时，我就不能不回忆一下他的和声的“家谱树”，引录他的先辈们的一些和声进行，借以清楚地说明斯克里亚宾的和声源出于何处。下面随便举几个例子。

肖邦第三叙事曲：

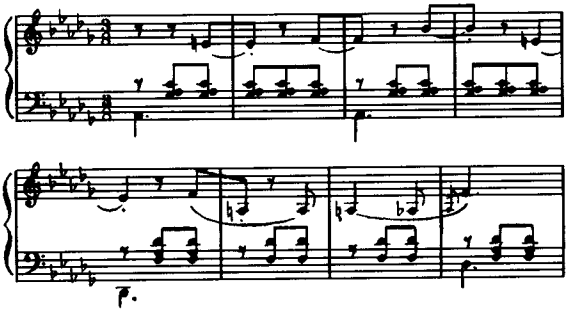
92



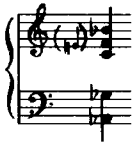
三个四度与一个七度的结合——这已经差不多是斯克里亚宾了。他从肖邦那里“继承了”这一神来之笔，合法地继承之后把它加以发展和丰富。

再举一个同样显著的继承（更精确地说是被继承）的例子（在李斯特的《梅菲斯托圆舞曲》中）：

93

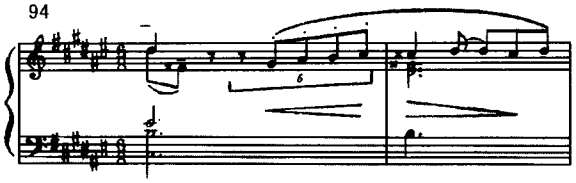


这样的和声结合(变音九和弦)：

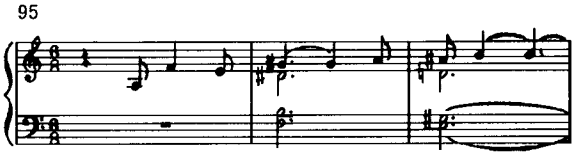


是斯克里亚宾创作中主要的和声结合之一。

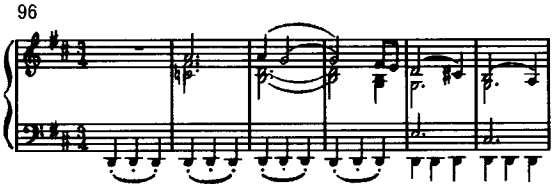
当学生弹斯克里亚宾第四奏鸣曲(从头算起的第七小节)时：



不可能不向他提起《特里斯坦》：



斯克里亚宾特别喜欢贝多芬作品第 28 号《田园奏鸣曲》，原因很明显，开始几小节中在强拍上的略微不协和的和弦：



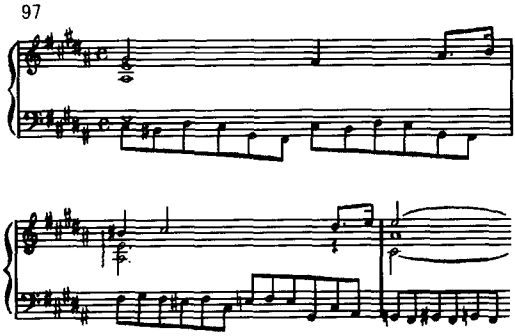
和斯克里亚宾的和声思维有着某种共同之处。

贝多芬对未来音乐的“预言”特别丰富。我经常告诉学生他“预

言”舒曼、勃拉姆斯、瓦格纳、肖邦、柴科夫斯基的那些地方(多得很,而且不仅是那些“地方”!)。第21段变奏(根据狄亚贝里圆舞曲写的三十三段变奏曲之一,作品第120号)已经十分像普罗科菲耶夫了,而在最后一首F大调四重奏(作品第136号)的谐谑曲中则有着肯斯塔科维奇的味道。

我们顺便也提到其他艺术中的“遗传”现象,例如普希金、莱蒙托夫和格鲁吉亚诗人笔下的高加索。

在一些精神气质完全不同的作者笔下会写出十分相象的旋律进行与和声进行,这是受时代精神、受音乐的历史演变的启示而写出来的。在肖邦的作品中(b小调奏鸣曲中广板乐章结束处)就可以找到几乎与上面引录的《特里斯坦》乐句雷同的情况:



流派完全不同的伟大作曲家(很难想象有比肖邦和瓦格纳的个性相距更远的情形)的这种“巧遇”使人想起科学领域中常常发生的事,例如,大家都知道,牛顿和列勃尼兹互相不认识,但他们同时创立了微积分学。

我很清楚地了解,我可以不必在课上讲这一切,因为好的音乐史教师和音乐理论教师会详尽得多地阐述这些问题。但是问题在于:当这些见解直接和表演、和实践联系起来时,它们会获得完全不同的意义;正因为如此,我无法拒绝“综合法”,而常常运用它。

由我的“音乐家谱树”的概念可以引伸出另外一些见解，其中有一条是：我觉得，这些或那些作品所用的调性绝对不是偶然的，它们有着历史根源，是自然地发展起来的，它们服从于一些隐而不现的美学规律，从而获得了自己的象征内容、自己的意义、自己的表现、自己的作用、自己的倾向性。如所周知，关于调性的一定的表现作用，舒曼写过文章(《调性特征》)，在文中引证了诗人舒巴尔特的看法。对我来说，调性也总是与一定的情绪范围相关连的。

我的感觉不难用例子来说明：难道降 e 小调不是伤感情绪、对亡者的悼念、最深刻的悲痛的诞生之所吗？只要举出几首用这个调性写的美妙作品，就足以证明我不是“空想”：巴赫的《十二平均律钢琴曲集》第一卷中的降 e 小调前奏曲(还有赋格曲)，肖邦作品第 10 号中的降 e 小调第六练习曲、勃拉姆斯作品第 118 号中的降 e 小调第六间奏曲，还有他的作品第 40 号钢琴、小提琴、圆号三重奏(第三乐章)。拉赫玛尼诺夫的哀歌、格拉祖诺夫第四交响曲的引子……，这样的例子多得不胜枚举，我这里只是随便举几个。每一位音乐家都知道并且记得，当贝多芬用音乐来表现戏剧性的形象时，他几乎总是用 c 小调：第五奏鸣曲、第八奏鸣曲《悲怆》、32 变奏曲、第五交响曲、作品第 111 号第 32 奏鸣曲等等。勃拉姆斯的第一交响曲用 c 小调来写，这并不是偶然的，正像肖邦第十二和第二十四练习曲是 c 小调练习曲一样地不是出于偶然。这些都是同一个国家里的孩子，他们有着一个共同的老家。我说 f 小调是热情的调性，这不仅仅是由于《热情奏鸣曲》是用这个调写的。巴赫用 f 小调来表现最深厚的宗教热情。比方说，可以回忆一下 f 小调三声部创意曲、第一卷中的 f 小调前奏曲与赋格曲、《约翰所述耶稣受难记》中的最后一首咏叹调《啊，哭泣吧》。后来 f 小调又成为表现比较“尘世的”、人的热情的一种最好的调式手法。哪怕只要举出这几首：贝多芬的第一奏鸣曲、《爱格蒙特》序曲、《热情奏鸣曲》；勃拉姆斯的作品第 5 号第三奏鸣曲第一、三乐章；肖邦的作品第 10 号 f

小调第九练习曲、整个 f 小调幻想曲、作品第 28 号第十八首前奏曲、f 小调第四叙事曲(从再现部到结束处)及其尾声(这尾声可以称之为“作为灾难的激情”);李斯特的 f 小调练习曲(选自《高级音乐会练习曲》)、他的一些交响诗中的很多地方;拉赫玛尼诺夫的作品第 32 号 f 小调前奏曲(它的标记也就是“热情地”),诸如此类,不胜枚举。

我知道有人会反驳我:用您提出的这些调性曾写过许多作品,它们并不局限于您强加给这些调性的狭窄内容,因此,您的理论岂不是牵强附会吗?

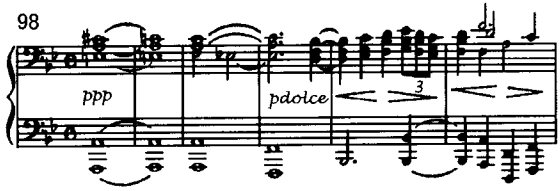
在这里争辩是不必要的。当然,有许多热情的作品不是用 f 小调写的,也有许多忧伤的作品没有用降 e 小调(但往往用和它接近的降 b 小调、降 a 小调,这一点只要看巴赫和贝多芬的作品就可证明);另一方面,也有许多用 f 小调写的作品按其主要特点来看是不能称之为“热情的”,即使是肖邦的 f 小调夜曲和作品第 25 号第二练习曲等等作品。尽管如此,应该承认,某些感情和情绪在调性方面享有某种“选举权”,而对作曲家来说,一部作品采用某一调性而不是另外的调性,也不是偶然的。在我看来,巴赫《十二平均律钢琴曲集》第一卷中的第二十四首前奏曲与赋格曲、肖邦第六前奏曲、柴科夫斯基第六交响曲用 b 小调来写,都绝非出于偶然。

一个人越是热情,他就越纯洁、坚贞;而淫佚腐化、厚颜无耻则是软弱无力和感情麻木的后果。我愿意冒着蒙上“多情女舍监”的名声的危险说:当我感觉到用“热情的”f 小调的平行大调降 A 大调写的许多作品的深奥思想是最纯洁的坚贞时,我感到很高兴。我在《十二平均律钢琴曲集》第二卷的降 A 大调赋格曲的主题中、在贝多芬奏鸣曲作品第 110 号的第一主题以及整个第一乐章中、在肖邦的第十七首前奏曲、他的作品第 59 号中的第三玛祖卡舞曲、为莫舍列斯学校写的三首练习曲的第二首中、在梅特涅尔的降 A 大调奏鸣曲(三部曲之一)的第一主题中都听到它,而在勃拉姆斯

第一交响曲的降 A 大调小行板(Andantino)(《一个贞洁姑娘生活的开端》)中更是特别强烈地感觉到它的存在[14]……我在想,当维纳斯从海浪中诞生时,海洋就是用降 A 大调为她轻声歌唱的。

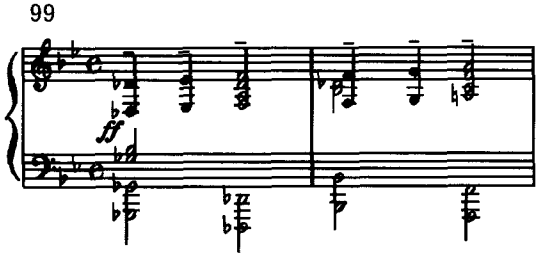
作曲家用同一调性写的几首作品有时会有其相似之处,但它每每不在于诗趣方面、意义方面,而单纯是结构上的——我指的是主题、动机、旋律型的某种类似。在这个问题上,比较一下巴赫的两卷《十二平均律钢琴曲集》是很有用的。布佐尼在比较两卷中的两首 A 大调前奏曲和赋格曲时就已经谈到过这一点。正是因为有了这个根据,他才敢在两种情况下把两卷中的前奏曲和赋格曲(降 E 大调和 G 大调)"配对",仿佛是指出它们的"选择的亲和力似的"。我完全不觉得这样的重新调配是必要的,[15]但是,他的观察(是这观察提示他作这样的调配)却十分正确。

当我们在教室里研究勃拉姆斯的降 B 大调第二协奏曲时,我不能不让学生注意,在第一乐章中音乐过渡到再现部时那个从 A 大调到降 B 大调的并不复杂的转调具有多么惊人的力量和表现力,下面是它的图式(钢琴部分不在内):



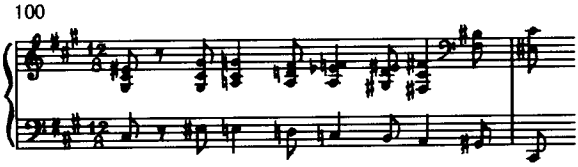
第一主题像天鹅一般平稳而庄严地游入了再现部!这个奇迹是通过最简单、最"合法"并在古典时期中经过考验[16]的和声而得到的:A 大调,然后是 a 小调,然后是 F 大调六和弦、降 B 大调属七和弦的七度音以切分形式出现,然后是它的原位(根音 fa 在低声部),然后在上面的声部中出现第一主题(用六度!),而低声部略为迟一些进来,它起初构成四六和弦,直到后来,在第二个四分音符

上才转入降 B 大调的主和弦——整个的花样就在于此。我已经捉到过肖邦的那些天才的再现部。这个再现部也是作曲技巧的一个奇迹。第一主题的出现所给人的印象是自然、壮丽，可以说是毫不拖泥带水，而是水到渠成，因为这个主题你已等了很久了，从前面的进行中已看得很清楚了。这印象的产生主要不仅是由于从 A 到降 B 的美妙而朴素的转调，而且还由于这一原因：低声部在构成不明确的、灵活的四六和弦后没有立即决定从第五级转移到第一级，因而就形成了降 B 大调三和弦原位的高雅而懒散的迟误。当然，在谈到这一点时也应该指出：从 A 大调到降 B 大调（再现部）的过渡之所以美妙，乃是因为这以前在展开部中已有一些美妙的瞬间。这些进行（乐队部分）：



预示了第一主题的出现，而再现部的属和弦已在其中预先得到解决[1]。但音乐在随后几小节中又离开了再现部（原来这还不是可以通向故居的大门），而转入 A 大调，直到在 A 大调三和弦上停留过以后，才逐渐潜回自己亲爱的降 B 大调。而正是由于这个逐渐的而不是一下子就形成的、非卡农式的、不是按照习作方式来构成的过渡（“回到故居”），我特别强烈地感觉到勃拉姆斯的横溢的天才。当我想到肖邦和勃拉姆斯在某些情况下会用完全相同的方法来解决作曲上的问题、解决创作问题时，我就不能不把这两位截然不同的作曲家相提并论。上面提到过肖邦《船歌》中到再现部的过渡是音乐中的最伟大的启示之一。两位作曲家在这一情况下所用的手

法甚为类似，这难道还不清楚吗？再现部早就被人预先感觉到，转调越转越接近它，但接着转调却又一次把音乐从它的目的地引开（在史诗中这个手法称为“滞留”；在戏剧里通常在第四幕中用到它）。在肖邦的《船歌》中这情况在下面这个地方（早一些也有）出现：



在勃拉姆斯的协奏曲中则在上面指出的转调——再现部的属调（从 A 大调到降 B 大调）——中出现。

我化了很多篇幅来讨论这两位截然不同的作曲家处理再现部的两种手法，因为我喜欢在分歧中、甚至是在矛盾中寻找共同的东西，这样更能引导人们理解音乐的规律性。此外，我是想举例说明我和学生怎样尝试探讨作品。这不仅对作曲家，而且对表演家也很有帮助——这个真理无需再加证明。

在分析大型作品的某一句、某一段时，往往不可能不深入钻研它前面的、把它引到此处的那一段（这样你通常就会追溯到最初开始的地方），也不可能不去思考后面的、它将要引到的地方（这样你可以探索到作品的结束处）。

在这种情况下你会特别清楚地意识到和感觉到音乐作品是一个统一的、完整的过程，而且这意识越是清楚，音乐就变得越是容易理解（请大家回忆一下在《论节奏》一章中谈到过的莫扎特叙述他如何创作的故事）。

读者都记得：我在上文中讲过，我的有关调性的推论，以及像刚才所作的这些对和声与曲式形成上的奇迹的分析常常用于论战的目的。我在论战时的依据是那些倾向于把音乐引导到所谓多调

性、无调性和单一调性等调式和声现象的例子。我非常理解这些现象的历史规律和美学规律以及与这些现象有关的风格上的新发现，但是，我坦白承认，我的兴趣还是偏向于在它们以前存在过的东西，而不是在它们以后发生的东西。多调性和无调性破坏了和声的具有吸引力和推斥力的组织力量、结构力量，把和声变成一团稀里糊涂的、轮廓不分明的东西，而过于陶醉在单一调性里的时候，乐曲必然会变得单调乏味，这是任何人甚至在后期的斯克里亚宾身上都能清楚地感觉到的。

斯克里亚宾尽管天才横溢（这是充分证实了的），但却显然走进了死胡同：纵线胜过横线，瞬间胜过过程，部分胜过整体。这就使具有这种倾向的音乐陷入了严重的麻木的状态。我认为，普罗科菲耶夫和肯斯塔科维奇的伟大的历史功绩在于：他们永远是革新者[18]，总是看到未来，因而他们（当然不止他们，但主要是他们）就帮助音乐走出了无调性和单一调性把它引到的沼泽地，他们使和声重新获得了结构力和丰富变化，使旋律重新获得它的宽广气息，使曲式重新获得它的长度与匀称性，使音乐过程重新获得它的意义：一气呵成，前后连贯。

在我和学生的交往中，这一类题目的谈话起着很大的作用，它们能扩大年青音乐家的视野，加强他们的自觉性，并把他们培养成名符其实的专业艺术家。

* * *

现在要谈的完全是另外一个问题。

我现在的教学工作中主要的烦恼之一，就是我不能像一个音乐家和钢琴家所应该做的那样来要求我的学生，因为他们的负担过重，没有足够的时间来从事在家里练琴这一最重要的工作。我清楚地知道，这也是学生在音乐学院学习期间的主要烦恼之一。难道我们就永远摆脱不了这种困境了吗？我可以毫不夸张地说，甚至连最有才能的学生在音乐学院学习期间所学的曲目也只是他们毕业

时应该掌握的曲目的大约三分之一。我永远也不会放弃这个坚定的信念:学生每天至少要有六小时的时间单独练琴;大约四小时用来练习曲目和技术;而两小时用来一般地熟悉音乐(而这也是工作)。制定教学计划时应该以这个最低限量的专业学习时间为根据。

而我们的情况却适得其反:学生最能获得知识和技能的工作被认为是最不重要的。所有的器乐教师每年都有两次要碰到这样的现象:学生不到教师那里去上课,他们不好意思不作准备就来上课,而准备又不可能,因为全部时间都在准备应付考试——大学生的专业又居于末位了。这种不合理的情况要到什么时候才能终了呢?!当然,在某些个别的、比较少的情况下,过失在学生自己,他们不善于合理地安排工作时间,但应该负责的基本上还是我们,也就是说,是管理教学机构的上级机关、音乐学院行政当局和教授们。

* * *

从前,我常常在对付一些非常困难的学生时失去耐心,对他们大声叫喊,把谱扔掉,总的讲来是"神经激动"。我深知这是不符合教学原则的,也为此而责备自己,但这习性却很难改。比方说,我曾经有一个女学生,她在音乐和技术方面都天赋很高,但一点热情也没有,对什么都无精打采,漠然视之,我起初一直忍耐着,最后终于忍不住对她大加责骂,大声咆哮起来。在这以后大约两星期中她表现得活泼得多,对音乐的爱好也深切得多,课程进行得平静而愉快。等到她的生活紧张度又降到常规,也就是说又完全回到令人难堪的淡漠状态时,又发生一次周期性的吵闹,两次之间相隔的时间约为一个月或一个半月。我因为这些吵闹而对自己很不满,但是,有什么办法呢?它们对她显然有好处,而我的兵工厂里又没有其他的武器可以从她身上求得什么有价值的、认真的东西。在那些相当遥远的日子里——因为现在我已有一个很精彩的班级,我的学生可以证明我几乎从来也不提高嗓音——我很快就制定了一张教学

心理上的某种“恼怒尺度表”。结果是，最使我烦恼生气的不是那些最低能的学生；(“巧妇难为无米炊”，再说，既然收了这样的学生，也就不能怨天尤人了)，而是像上面提到过的那个女学生一类的学生，他们虽然天赋很不坏，但却不想利用这天赋来有所作为，换言之，使我生气的是他们那轻率淡漠的态度和意志涣散、缺乏热情。我也曾有过一些天资平平的学生，对他们来说要弹好钢琴是很困难的，他们身上缺乏所谓“灵感”，但是他们肯动脑筋，做事慎重，愿意努力，有上进心；对这样的人我一生中从未大声呵叱，从不生气，相反我由衷地尊重他们，就像人们尊重正直的意图和意志的功绩一样。和他们上课对我来说是愉快的，甚至是有趣的[10]。

多年的教学经验使我深信：学生的音乐禀赋中往往有某些方面大大超过其他方面，而总的讲来，音乐的艺术禀赋是一个十分复杂的“密集体”，只有在极少见的情况下这一“密集体”中的所有成份和组成部分是同样地完善、完整而且完美的。

有一个优秀的学生给我带来很多烦恼，我往往为他的天赋问题而不知所措。他具有惊人的生理上的音乐条件(听觉等等)，视谱能力合乎理想，记忆力几乎像摄影似的，一双手是“金的”——他可以毫无困难地演奏最叫人伤脑筋的炫技的作品，看起来，一切都十全十美，是一个高等的天才。但是必须化上令人难以相信的劳动才能迫使他弹得“有感染力”，有集中的意志和创造性的热情，并在艺术上处理得细腻、深邃、完整而有说服力。即使我和他偶尔也努力做到了这一点，我们的成就所延续的时间也短暂得令人吃惊，到下一首作品时我们又得重新着手做这无休无止的劳动，再也做不到头。我觉得自己仿佛是一个厨师，面前放着一大堆美味的原料，但怎么也不能把它们配成可口的午餐。这个学生的弹奏可以这样鉴定：在弹独奏时，他仿佛是在出色地为一位不存在的独奏者伴奏。缺乏主要的东西：创造的意志、艺术想象力、火一般的热情。但其他的一切，钢琴弹奏的各个组成部分都以最好的姿态、以完美的形式

表现出来。眼看这样一个第一流的、但缺乏主要东西(从前人们称之为“头脑里的沙皇”,亦即创造的意志)的天才,像一条鳗鱼一样从自己手中滑掉而无法加以培养,做教师的人往往特别伤心。

* * *

再讲讲我和某些教师意见不同的地方。

1. 有一位教授——钢琴教师——常常说:“我不是教音乐的,而是教钢琴弹奏的。”他说这话时略带一些自豪的谦虚,但却明显地使自己的话具有论题的意义。我又一次提起这个情况,因为这种论点至今还发生在教师中。比这更错误的论点我也想象不出来了。即使他是一个教敲击乐器的教师,他也应该同时教乐器演奏和音乐。尤其是钢琴,正像我一再证明和人人都知道的,它是教音乐所必需的唯一的,不能替代的乐器,这原因很简单:在钢琴上什么都弹得出来,听得出来。如果钢琴教师和钢琴学生在一起研究的不是音乐,而只是钢琴弹奏(这怎么做法,我也无法清楚想象出来),那么他们两人就应该一起跟某一个第三者,也就是说跟音乐教师去学习音乐。遗憾的是,在带有这种倾向的班级里有时的确会有必要这样做。也许这样的教师——“纯钢琴教师”——很信赖学生在和声、复调、曲式分析等课程中获得的音乐教育,但是事实上每一位有实际经验的钢琴教师都清楚地知道,在他的课上发生的问题是和声与曲式分析的教师永远也不会涉及到的,这些问题和特定的作品、特定的时刻、特定的学生有关,这些问题是直接从现实中产生的。我早就说过,任何关于音乐的“学说”只有在我们弹奏时,特别是弹奏得很好时(可以理解,我们弹得越好,音乐内部的层次和它们的规律性就越是清楚地显露出来),才会获得真正的生命,成为我们这些表演者的行动(而我们正是应该行动,而不是议论)。

我想起歌德的话:“我痛恨一切不能直接鼓舞我去采取行动、不能直接促使我的活动取得成效的知识。”跟一位优秀教师,也即跟钢琴艺术家上钢琴课,正是知识引导到行动、而行动又以知识为

依据的那个关键点。但是，如果教师严肃地宣布他教的只是钢琴弹奏，而不是音乐的话，这又如何实现得了呢？

2. 有些十分正直而诚诚恳恳的教师有时为了尽量多给学生一点帮助而不知不觉地把所有艺术性的乐曲都变成指导性的教材。他们只是根据这一观点来看待《热情奏鸣曲》：在教学的当前时刻中它对学生有无“好处”。这种把《热情奏鸣曲》贬为教材的情况使我不由自主地产生反感，我要问：这个学生对《热情奏鸣曲》有没有好处？（常常会这样：学生弹了很久的《热情奏鸣曲》，但仍未弹好，最后学生为了替自己的不完善作辩解，就说：《热情奏鸣曲》使我腻烦了。这时我就会毫不留情地反驳他：你搞错啦，不是《热情奏鸣曲》使你腻烦，而是你使它腻烦了。）

当我教天资不同的学生弹某一首美妙的音乐时，我仿佛有一份清楚的工作图表，对某人来说要掌握这音乐只是咫尺之远，而对另一人来说，则需要步行一百俄里。但这并不改变我对音乐的态度（遥远的“星”没有停止在我面前闪耀），我只是改变了教学法。在过分热中于“好处”（我常常说，“好处”的效用是不肯定的）问题的教师的心目中必然会出现一些演奏标准，我开玩笑地称这些标准为“预备班贝多芬”、“三年级贝多芬”、“研究生贝多芬”。换言之，他们让作者去迁就学生，而不是让学生去接近作者。现实的辩证法教导我们，真理在中间，那也就是说，作者和学生通过优秀教师的媒介而发生的相互作用（它的目的是尽量深刻地渗透作者的意图）能使任务得到可能有的最妥善的解决。

3. 这一条已经不是反对教师，而是反对他们的生活方式，而这只有一小部分应该由他们自己负责。我认为我们的极大部分中小学教师完全不从表演方面来提高自己，这是一个很大的错误，一个严重的疏忽，它会给总的教学工作带来损失。我清楚地知道，他们之中有多少有才能的人，他们即使不追求范围广泛的音乐会活动，也总还能给自己的学生作出很精彩的示范，哪怕只是课上教到的

那些小型乐曲。如果我的这个热诚的愿望能成为中小学的制度，那有多么好！那样一来，不用讲总的教学水平会提高多少！要知道：完善地弹奏柴科夫斯基的《儿童曲集》、舒曼的《少年曲集》、莫扎特和海顿的比较容易的奏鸣曲、贝多芬的奏鸣曲、柴科夫斯基的《四季》以至于我们苏维埃时代的儿童音乐文献，这是一个崇高的表演任务，更不必说对学生的好处了。

不过，在最近一段时期中，情况已略有好转，——中小学的某些教师已在越来越多地以表演家的身份出现了。

* * *

我认为我们的音乐学院教学工作中的一大缺点是学生由于所学的科目过多、负担过重而只能偶尔相互听课和听到教师在课堂上的意见，因为教室里的授课可比之于任何实验室的工作：当一个学生在做化学实验时，如果另外二十个同学在一边注视着他并倾听指导教师的指示，那么他们可以获得和他一样多的好处与知识。

我记起我在卫国战争期间在斯维尔德洛夫斯克音乐学院工作时在我班上组织听课的成功的经验，这个经验完全符合于我的要求。它是这样进行的：对我的课有兴趣的学生取得院办公室和其他科目的教师的同意后，可以在我上课时来听我的课。来听课的不仅是我的学生，而且还有别的班，甚至是别的专业的学生。这样一来，实质上是个别授课的课程就变成了集体课。这一情况鼓励了我，使我在那里所作的综合和理论性讲解自然而然地要比在严格的个别课上多得多，实践课获得了纯粹教学法课程的特征。而对授课教师来说，当他想说明的内容一下子为二、三十个听众所理解，而不是局限于某一个人时，其兴趣之浓也是不言而喻的。奇怪的是：尽管我们音乐学院的行政当局和教授们力求不断改进教学工作，这个简单的最有效的措施却怎么也行不通。而这却是一个旧的、早就为人们所熟知的、经过实践的方法。当我在维也纳音乐学院附属专科学校中从戈多夫斯基学习时，学琴的人只有十个左右，而旁听生却

有 20 到 25 人之多，他们从不弹奏，但从头至尾地听着。在每一堂课结束时，戈多夫斯基就为下一堂课制定一张精确的计划，指定表演者和作品，学生和旁听生在下次上课时带着必要的乐谱，并根据乐谱注视着学生的弹奏和倾听教授的指示。大家得到的好处当然是极大的。为什么我们做不到这一点呢？当然，我们上课时也有一些“不弹琴”的学生在可能情况下坐在那里听着，但这完全是没有组织的，总是这样：正当一个能力很强、颇有吸引力的学生弹着一首美妙的、大家感兴趣的作品时，忽然之间其他的人象一群麻雀似地蜂涌而去，匆匆忙忙飞到另外一个教室，以免下一堂课——体育或外文课——迟到，而这时他们恰巧是应该坐在那里听着的。

我们应该努力消除教学过程中的这个严重的缺点。

*　　*　　*

像许多别的教师一样，我总是努力启发学生喜爱朴素和真实，并且力求做到这样（这在上文中已讲到过）。Л. 托尔斯泰说过，艺术家应该具有三个特点：真诚，真诚和真诚。这种事讲起来要比启发别人容易得多。我有这样一些学生，他们想尽一切方法弹得“有趣”，以显示其与众不同，因此很难迫使他们感觉到并表达出音乐的朴素真实的特点。“真诚”在他们看来就意味着“平庸”或甚至是“无聊”。他们仿佛为自己的真诚感到“羞愧”，而且说不定他们还有一些根据。他们由此得出结论说：“艺术”应该是“矫揉造作的”。对这样的学生我除了建议他们精通民间创作以外，还着重地要他们接近莫扎特、舒柏特、柴科夫斯基、托尔斯泰、契诃夫、高尔基、史坦尼斯拉夫斯基的作品。我竭力（贵族会说这是自卑自贱）做到用柴科夫斯基或肖邦的某一简单乐句来示范，说明如何可以把它弹得“有趣”、“引人入胜”、“别具一格”以及如何——先强迫自己倾吐真心，就是要真心[20]——把它弹得“真实”，也就是弹得感情充沛，朴素、真诚、干净利落而且精彩。在少数学生身上一点结果也没有得到，他们被“恶魔”紧紧地俘虏住了，总是在卖弄聪明；而在另外一

些人身上真实朴素终于战胜了“有趣的东西”，他们于是开始走上真理的道路。

应该分析一下“朴素”和“复杂”这两个概念。每一个艺术家都知道：要获得朴素的印象所需要化的劳动和努力（如果不是得之于“天”的话），所需要的意志要比创造出有趣的、耸人听闻的，“不平常的”艺术多得多。主要是当艺术家以异常的魄力、说服力、真挚热情来陈述时，观众、听众、读者才会得到“朴素”的印象，这才是听众所能领会的，他陶醉其中，相信所发生的一切，感觉到艺术中有“现实性”、有“生活”，有他所经历过的熟悉的东西。这时他就会讲到“朴素”，而艺术是多么需要它。他很愉快地感觉到自己也是一位艺术家，因为他理解和感受着艺术。我们称之为朴素的东西事实上恰好是最复杂的东西（因为它使我们想起大自然，而自然界的任何创造都比人所杜撰出来的要复杂得多）。著名的物理学家列捷福特说过：原子的结构比起贝赫什坦大钢琴的结构不知要复杂多少。

这一切都是人所共知的，我只是想提醒大家，“朴素”和“复杂”（或者说是“非朴素的”）的标准并不是绝对的，它也像世界上任何事物一样地服从于唯物辩证法的规律。这辩证法我可以用我自己经历中的一个例子来说明。我喜爱音乐中朴素的抒情，就像肖邦的玛祖卡舞曲、柴科夫斯基的旋律、舒柏特的歌曲中所表现的那种。有时候我仿佛觉得宁愿放弃世界音乐中的二分之一，而只要柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》序曲中的第二主题[21]。可是，除了这一段特别适合于“朴素”一词的音乐之外，能够给予我特殊的、无比的快乐的还有贝多芬的最后几首四重奏、他的奏鸣曲作品第106号中的赋格等等，换言之，最“不朴素”、最复杂、最理性、最“不易理解”的音乐，其中几乎丝毫没有我们称之为“抒情”的成份[22]。我对自己提出这个问题，我对肖邦的玛祖卡舞曲和巴赫的最“枯燥”的赋格曲、对《叶甫根尼·奥涅金》和四重奏作品第133号同样地爱好，这里有没有矛盾呢？不错，如果您要这样说的话——矛盾是有

的，但这是贯穿在整个生命中、整个生活中的那一类矛盾，我们人类并不回避这种矛盾，相反，我们正处于这类矛盾的深处，处于它的中心。实质上我们接触到的是一个完整现象的不同方面，这个现象的名字是“生活”。

有人会问我，为什么写这些？难道这也与我们所谈的问题有关吗？不错，因为这些想法和自然的感情每天都会在上课时发生，特别当两首完全相反的作品（例如《四季》和贝多芬作品第106号）几乎是不间歇地紧接着出现时，这些想法会自然而然地在我精神上引起某种“休克”，从而也就促使我这样思考问题。往往有这样的情形：我刚刚教好一个学生弹普罗科菲耶夫的第四奏鸣曲，我们在课程中注入充沛的感情，两人精神振奋，完全为音乐所陶醉——可是下面一个学生紧接在普罗科菲耶夫后面弹起斯克里亚宾的第四奏鸣曲来。我注意到，差不多在斯克里亚宾奏鸣曲的将近一半之前，我一直从心里讨厌它，这“休克”太强了，从一种音乐宇宙观到另一种完全相反的宇宙观的过渡来得太突然，太不自然。但我还是老老实实地教着，给学生示范，告诉他应该怎样做，也就是说把我知道的告诉他，强调指出我非常熟悉的美处——就这样蜕变逐渐完成了，我慢慢地忘掉普罗科菲耶夫以及我的与他相关的感受，而陶醉于斯克里亚宾的音乐中，当我们结束奏鸣曲时，我对它由衷热爱的程度就和开始时从心里讨厌它的程度相仿：“你这个人多么没有自制力啊，”有人会说：“到了你的年龄，也该比较客观一些、沉着一些了。”当然，我有时也很客观沉着，但那时我教学生就教得差些。而且，还是一句老话，我写出这一点，是因为这是事实，事实，是我的教学实践中的事实，而事实是一样顽冥的东西。我再重复说一次：这些事实能引起许多可以发展得很远的遐想，它们不仅对教师、就是对学生来说也是很有意思的，因为学生总有一天也会成为教师。

* * *

也许，关于学生“本身”我讲得太少了。当然，为了要看清楚他

们的本质，可以把他们划分成一定的组或类型，就像可以把所有的人按气质分成暴躁的、忧郁的，按体格分成肥胖的、瘦弱的等等。我想，任何有经验的教师首先总是把自己的每一个学生看作一个独特的个体，尽管他与别人有着无数的共同点。个性越清楚，共性也就越明显。而我们的事业中最共同的东西（这是一切独特性和细节的本源）就是要创造出无愧于我们的伟大时代和我们的人民的优秀的音乐文化。

* * *

因为我在本书的所有章节里都在讨论教学问题，我想在这里就告一段落了，虽然在我的经验和实践中我还有很多东西想公诸于读者。

最后还想说一句话：如果说我给了我的学生们一些什么，那么他们给我的东西即使不更多也不会更少，我为此而对他们感激不尽，因为我们为了要认识和掌握艺术而作的共同的努力是我们的友谊、亲近和相互尊重的保证，而这种感情是在我们这个星球上所可能体验到的最好的感情。

---

①这里可以列举一张只包括钢琴家的简短的名单：索南罗尼兹基、奥波林、京兹堡、费因贝格、吉列尔斯、查克、弗里耶尔、谢列勃里亚科夫、勃留什科夫、彼列尔曼、尼尔辛、戈鲁勃夫斯卡亚、拉祖莫夫斯卡亚；还有内地的许多教师兼演奏家我还没有提到。

②文化越丰富、广泛、民主，天才就出现得越多。有一位科学家曾把意大利文艺复兴时期的绘画称为“天才的流行病”。

③在这里我不禁想起了我父亲，他会在内地的一个城市伊利莎维格勒（现名基洛夫格勒）教了 65 年音乐。他教过同一家的三代：有一次在给“孙女”上课以后他带着颇为满意的心情这样说：“知道吗，孙女往往要此祖母乐感得多”。我觉得我父亲不自知地是李森科院士的一个“坚信不渝的先驱”（用评论家李巴耶夫的笑话式的说法）。

①这是一种感动人的、“慈母般的”感情，但却是错误的。我不由得记起格拉祖诺夫的母亲当儿子已快 50 岁的时候把他的衬衣交给洗衣妇去洗时还说：“你把孩子的衬衣好好洗一下。”最有趣的是，格拉祖诺夫在 17 岁时已经写了一部完全没有孩子气的交

响曲了。

⑤当然，所有这一切都是节略的，更精确地说，是紧凑的，“袖珍的”。

⑥常常有人错误地认为有了好嗓子就是有天赋的音乐感或是有艺术的禀赋，可是我们并不会只因为一位年青钢琴家的家里有一架优质的贝赫什坦牌钢琴就认为他是一个具有乐感的人。

⑦由此得出结论：“钢琴基础课”对声乐家来说应该是特别必要的。

⑧可是，这里还有一部分是由于客观的原因：我当时是音乐学院的院长，经常非常忙碌，学生有25人之多，而且我在最差的学生身上所化的精力和时间当然应该此最强的学生多些。（这个真理并不能为我们的许多教师，特别是那些以名利为重的教师所理解，他们只是认真地教两三个禀赋最高的学生，而其他的人则“听其自流”。）

⑨他给予即兴表演、瞬间（这对表演者也说是非常重要的）的威力以应有的重视。

⑩一个“高级”例子：当鲁宾什坦还完全是个少年的时候，李斯特就拒绝教他了，因为他一下子就看出了鲁宾什坦的巨大的天赋。但他却心甘情愿地教那些天赋低得多的钢琴家。

⑪在小组里弹奏过马勒的所有交响曲、米亚斯科夫斯基的交响曲、瓦格纳的某几部歌剧、R.斯特劳斯、德彪西的作品以及苏联作曲家的若干新作品。

⑫“其他方面”是大家都知道的：吉列尔斯演奏中的热情、节奏、强大的意志、完整性，“扣人心弦”的华丽技巧、迷人的声音，诸如此类，不一而足。

⑬顺便提一下，如果戈多夫斯基在音乐会上弹错了4、5个音，那么这些音就会像钉子一样地钉在脑海里？纵然一切都弹得那样精致。而鲁宾什坦的错音听众往往不易发觉。

⑭这并不表明，我在听这音乐时从来也不想象另外一些完全不同的形象，例如春天的早晨在莱茵河或耐卡尔河岸上的散步，等等。

⑮像布佐尼所做的一切事情一样，这个调配是极其个人突出的。

⑯对调式、共同性、个别人物（如果可以这样说的话）的感觉在这里的每一种和声中都充分明确地表现了出来。

⑰在我听来，任何好的再现部都仿佛是旅行后返回故土。

⑱我故意在这里加了着重点，因为有一些作曲家，他们之所以“不犯错误”，仅仅是因为他们不敢，因为他们是复古派（换言之，他们整个地错了）。不创造新事物的人，不可能创造出伟大的艺术作品。

⑲这样的学生以后往往会成为非常优秀的教师和教学法专家。

⑳关于这个真心，我可以讲不少话。它同时也就是高超的趣味。

㉑一个有趣的细节：当我六岁的时候我就为它洒了不少眼泪，直到今天我听它的

时候还是忍不住泪下。

㉒作品第106号中的赋格曲或是作品第133号的四重奏赋格曲我有时暗自称为“智慧的宴席、理性的华筵”，而我也正是在这方面感觉到它们的情感基础。

原载Г.涅高兹《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社，1984年版。

拜占庭音乐

姜 丹 译

音乐学对于拜占庭音乐范畴的研究起步很晚，直到20世纪20年代初，人们才开始探索拜占庭音乐宽广的文化背景。长期以来，一些少量的研究主要是针对拜占庭乐谱的破译。随着东方音乐研究的日益开展，人们希望了解拜占庭音乐，尤其是了解拜占庭教会音乐那部分横跨六个世纪的文献的愿望也与日俱增。庇护十世(译注：罗马教皇，1835－1914)倡议对格里高里圣咏进行改编，由此引发了对早期教会音乐研究，并在较短的时间里取得了不同程度的进展。深入研究音乐发展的源泉，研究拉丁教会音乐是否有自己的特点或外来音乐文化对它的影响有多大，是非常必要的。这方面的探索又导致东方基督教音乐研究的初步开展。音乐研究目前不再局限于西方，它必须扩大到近东，首先涉及的便是拜占庭帝国的辽阔地域。也可以说，拜占庭音乐研究的意义并不局限于本身，而应当作为寻求欧洲音乐真正起源的基础来看待，因此极为重要。谈到拜占庭音乐，人们往往认为是拜占庭帝国中以希腊文作为歌词的那些节日或教会音乐。但事实证明，将叙利亚、亚美尼亚以及科普特音乐中长期留存下的一些史料划入这一范围并对其加以探索，也非常重要。此外，还有必要分析口头流传的歌曲中，究竟有多

少成份源出于古老的传统，或仅仅保留了原始歌词。为了避免追究一些不明确的假设，或对这一不成熟的研究对象以一些不严格的方法作些表面性的研究，因此首先要着手于现有的文字资料。那里有希腊文歌词及标有音乐文字符号的节日歌曲和其它歌曲。据此，才能着手研究早期音乐，主要是教会音乐，也就是宗教艺术，其中还包括宫庭节日及礼仪上不固定运用的一些歌曲。对于当时的器乐作品，目前几乎是一无所知，也没有发现器乐曲的乐谱。音乐无论在拜占庭宫庭或教会的礼仪上都起着重大作用。当时具有教父头衔者，集教会及世俗的最高权利于一身，对于教会，他是上帝的代理人，对于世俗，他是专制君主。有势力的教父首先要能够举行严格规范的礼仪。教父在公开场合露面时要接受众人短暂的吁请，即唱一首所谓的“欢呼歌”，通常还要唱一段被称为《万寿无疆》的歌曲。教会中对其他达官贵人也以这种公开的庆典来迎接。礼拜仪式中的这一部分，被称作奥伊费梅斯(Euphemesis)。1453 年拜占庭帝国覆灭后，这些歌曲名称便仅仅用于向教会的一些要人表示敬意。在介绍当时的合唱团、及其参加礼仪，和演唱方式的书籍中，以康士坦丁七世波尔菲罗格图(Porphyrogennetu 912－959 年)的《礼仪》最为著名。此书介绍歌颂皇帝、皇后、王室其他高官的歌曲，由两个名为克拉克他(Kraktae)的合唱队担任；歌颂教会要人则由两个名为普萨尔他(Psaltae)的合唱队担任。克拉克他由宫庭官员和一般俗人组成，它的两个合唱队分别被称为“兰”或“威尼提”(Veneti)、“绿”或“普拉希尼”(Prasini)。每个合唱队都有一个指挥。“唱诗班内领唱的歌唱家”是演奏及歌唱的指挥。正如介绍礼仪的书籍所述，礼仪上的歌曲一部分由乐器伴奏，一部分有间奏。担任轮唱中第二部的合唱队在幕后演唱，这是一种波斯人的风俗。普萨尔他是教会的附属单位，它也分为两个合唱队，他们各自都有一个指挥，演唱时第一指挥站在两个合唱队之间，所雇佣的演奏者有小号手、圆号手、古钢琴手与吹奏者。在拜占庭帝国时期始

终运用着管风琴，但不知是以何种形式运用。它可能只奏单旋律，也可能伴随着奏些空八度或者仅仅奏出一些旋律音。总之，那是一种简化的伴奏，类似于现在罗马教堂齐唱圣歌时那种简易伴奏。由宫庭中的兰队及绿队组成的双重合唱队演唱，是闪米特人的传统，古代叙利亚首都安提阿的教堂最早采用这种方式。随着叙利亚礼拜仪式引进大陆，双重合唱队的演唱方式也进入了意大利。这方面遗留至今的见证还有威尼斯马尔库斯大教堂中那两架管风琴。除几个欢呼万岁的歌曲之外，教会音乐没有再接受什么世俗的内容。我们所知道的教会歌曲局限于作礼拜时运用的歌曲以及歌颂圣母或某个圣人的一些颂歌。作礼拜时所陈列的书籍根据不同的用途从内容上进行区分。其中最重要的有：《尤考劳金》(Euchology)，这本书中有圣礼的礼拜仪式及礼拜式；《新约四福音书》，它包括福音中的某些章节；《使徒书》，它包括整个教会年度的使徒书；《旧约》中的诗篇，则包括被划分为 20 组的诗篇；《三首颂歌书》(Triodio)中有复活节前教会人员的职责；《五旬节》中有复活节前至圣灵降临节后第一个星期天的职责；《八声》或《帕拉克里塔克》(Paraklitike)中有从圣灵降临节后第一个星期天到四旬节前的星期天的职责；《食谱》中有全年的食谱；《每日第一、三、六、九小时的祈祷》(Horologion)中有食谱中永不变化的那些部分；《蒂辟冈》(Typikon)中有每次祈祷的顺序规则；《阿尔契拉蒂冈》介绍主教的礼拜仪式的作用；《特奥托卡里恩》(Theotokarion)中有歌颂圣母的歌曲；《海尔莫劳金》(Heirmologion)中有给其它分段作为参照模式的范例以及对于旋律的说明；《诗歌韵文》(Sticherarion)中有附在《赞美诗》后面的，本来被称为“众赞歌”(Troparion)的诗歌段落；《霍吉玛塔里恩》(Hagiamatarion)是帮助人们祈祷的书，是每次祈祷的总结。由于音乐是礼拜仪式中的一部分，因此如果没有宗教思想及礼拜仪式的基本知识，对于东方教会音乐便不可能真正了解。拜占庭歌曲像西方教会歌曲一样，从没有意识到它的特殊性。公元

1世纪，西罗马帝国对宗教的虔诚已逐步减弱，而东方的宗教意识这时则处于萌芽状态，人们尝试着古老的东方民间祭礼推陈出新，这为宗教信仰在整个东罗马帝国的传播提供了条件。当时，肉体与灵魂、上帝与世界并非一体的新认识普遍流传，与此相应的还有庸俗世界的观点。关于肉体与精神的结合是一种侮辱的信念，使人们要求从肉体或精神痛苦中得到解救的愿望不断增长。人们认为死亡可以使所有的人得到解救，并由此得到永生；希望救世主已经降临，并认为，对于世界的认识、宗教及伦理学必须构成一个不可分割的整体，它不能与外界生活，与国家、社会或家庭有任何关联。这一系列观点使得基督教信仰的所有内容都在这一指导思想下进行。由于基督教会亲自参与传教，因此在东方受到友好的接待，使传教得以顺利进行。在基督教深入贯彻之处，人们的心情如释重负，似乎已得到解救。为使人类得到真正的、永远的和平而将灵魂的安息作为一种幸福，这是当时传教的中心思想，直到今天，它仍是阿陀斯修道院僧侣生活中的重要内容。圣山(äylov öpos)如今以它的禁欲神秘生活而闻名，成为东方教会的象征。按照它的观点，西方的宗教思想简直是不可理解，西方人的努力与追求都是毫无价值并值得怀疑的。就希腊语地区而言，基督教信仰是以“古希腊共同语”(koine)——一种参与世界贸易的民族的日常用语传入的。一首原始的基督教诗歌的最初形式，是置于《赞美诗》中诗歌段落之间的诗节。这种插入的诗节被称为“众赞歌”，也常被统称作早期赞美诗，诗篇或颂歌。它一出现就受到普遍欢迎，因而传播范围越来越广，在晨祷及晚祷时都占有一定地位。随着时间的推移，人们仅在诗篇的最后一行后面附加这种诗节，这已成为一种习惯。如果每段后面都加，诗篇会过于冗长。过去配有旋律的诗歌段落被称作“样板诗节”(Heirmos)。如果它固定地有自己的旋律被称为“有自己曲调的圣诗”(Automela)，但如果它的旋律和节奏都是按照现成的诗歌而变化的，就被称为“借用曲调的圣诗”(Prosomoia)。由

于音乐和诗歌在拜占庭歌曲中有着密切的联系，所以展示教堂诗歌的结构与形式，对于理解音乐是非常必要的。长期以来颂歌没有得到正确的评价，因为人们在颂歌中看到古希腊诗歌的继续，如果将古典诗歌的语言及结构作为普遍有效的标准来衡量，那么自然会得出，拜占庭诗歌与古典诗歌相比是一种倒退的结论，但这种结论不正确。如果不仅考虑语言的本质，即“希腊共同语”日常用语本身，而且还能注意到内容上所受的东方文化的影响；那么就完全会得出另一种结论了。人们逐渐认识到，拜占庭教会诗歌在形式上模仿闪米特、叙利亚及亚美尼亚的诗歌；思想内容上是早期基督教思想与叙利亚、美索不达米亚和波斯宗教思想的混合。由此看来，拜占庭诗歌的优美之处是不容否认的，完全不能将其视为即将衰亡的文化，颂歌的最早代表作是皇帝里昂一世(457－474 年)时代的《蒂莫克拉斯》(Timokles)与《安西莫斯》(Anthimos)。教会诗歌的第一繁荣时代产生于 6 至 7 世纪，耶路撒冷的索弗罗尼奥斯(634－638 年)，康士坦丁堡的创始者泽尔吉奥斯(Sergios)(6 世纪)、叙利亚人罗曼诺斯(Romanos)(5 至 6 世纪)以及麦罗登(Meloden)(风琴手)、阿纳施塔西欧斯(Anastasios)及屈里阿考斯(Kyriakos)(5 至 6 世纪)造就了这一时代。其中罗曼诺斯最为杰出，他的诗歌不仅在形式上，而且在内容上都有叙利亚的影响。就像梅姆拉(Memra)、玛德拉萨(Mâdrâshâ)及索吉塔(Sogitha)仿效叙利亚人埃菲勒姆(Ephrem 死于 373 年)一样，在罗曼诺斯的诗歌结构中则可以感受到闪米特人，也可以说是早期基督教的影响。他的诗歌被称为康塔基奥(Kontakion 即卷轴式的圣歌——译注)，一首诗中的诗节数量很多，这些诗节在韵律上都是互相吻合的。大部分康塔基奥的内容取自圣经，圣经中的这些部分一般是在圣诞节、复活节以及圣灵降临节这些节日上朗读。在拜占庭教会诗歌繁荣时期，人们开始创作大量新的歌曲形式：如卡依，它的出现排挤了康塔基奥的原有地位。卡依是九段圣经颂歌艺术性的复制品，早在希腊教徒

作早祷时就这样吟诵。卡侬像颂歌一样，由九段抒情诗组成，被命名为阿考路提亚(Akoluthia 拜占廷教会礼拜仪式中尤指日课的部分——译注)。实际上大多数卡侬仅有八段抒情诗，第二段被认为情绪过于阴暗而被删去，它是摩西临终前夜的一首愤怒的歌曲。其它八段情绪内容完全仿照圣经颂歌的有：1. 摩西通过红海后的颂歌；2. 删略；3. 撒母耳的母亲哈拿祈祷时的颂歌；4. 哈巴谷祈祷时的颂歌；5. 赞美以赛亚的颂歌；6. 约拿在鱼腹中唱的颂歌；7. 8. 三位少年在火炉中祈祷的颂歌；9. 圣母颂。最早及最古老的卡侬词作者为克里特岛的安德里亚斯(Andreas)，他于公元 660 年出生于大马士革，公元 740 年成为克里特岛的主教。卡侬诗作者的其他杰出代表有大马士革的约翰(Johann 700—760 年)及他在耶路撒冷的监护人，继兄弟克斯马斯(Kosmas)。他们是希腊、叙利亚、亚美尼亚及科普特这一群教徒的领袖及师长，他们这一学派的中心地是死海附近的圣·沙巴修道院。大马士革的约翰还是《八声》的编写者。这本歌曲集原保存在叙利亚教堂，书中有星期天作礼拜用的颂歌，颂歌分为八个调式。直到 9 世纪，颂歌的创作者一直是诗人兼作曲者，类似于中世纪的游吟诗人。但是不久，就开始另一新时代，人们开始为现成的旋律创作新的歌词。其主要原因可能由于歌唱者并不完全识谱，新的曲调不容易接受，因此诗人兼作曲家只能采用填词的方法。从 9 世纪初开始在君士坦丁堡修道院的排练场所，成为拜占庭颂歌的中心。特奥多尔，施图蒂斯(Theodor Studites 759—826 年)与他的两个兄弟约瑟夫(Joseph)和奥伊蒂米欧斯(Euthymius)是学习罗曼诺斯的康塔基奥诗歌的第二繁荣时期的首领与作者。特奥多尔的卡侬也很富有诗意。特奥芬纳斯(Theophanes 759—842 年)与梅奥迪奥斯(Mehodius 死于 846 年)则在卡侬的进一步发展中起到很大作用。9 世纪后半叶最为杰出的颂歌作者有约瑟夫·冯施图蒂欧(Joseph von Studion 死于 883 年)与梅特罗芬纳斯(Metrophanes 死于 910 年)。两位统治者——里昂六

世(886—917 年)与君士坦丁·波尔菲罗格图(912—959 年)认为修女卡西阿(Kasia)也是著名的颂歌作者。这一批人中最后一位知名者为约翰·毛路普斯(Johann Mauropus 死于 1060 年)。11 世纪卡侬诗歌衰落,另一种新的音乐风格引起人们的注意。随着拜占庭教会力量不断扩大,以往音乐上十分简单的歌曲,在旋律上,越来越丰富,唱一个元音所用的音符或音组不断增加。14、15 世纪的这种被称为"梅路尔基"(Melurgi)的新创作风格在歌曲中都有说明。从事这些创作的最重要的代表有格吕科伊斯(J·Glykys 14 世纪)、克吕萨菲斯(M·Chrysaphes)、希罗莫纳呼斯(T·Hieromonachus)、考考策勒斯(J·KouKouzeles)及拉姆帕达里欧斯(J·Lampadarius)。每个音节配多个音符的这类歌曲日益增多,其中明显可以看到东方文化因素的渗入。例如在目前保存的手稿中可以看到具有东方手写体特征的字体,一些简单的笔迹往往流露出阿拉伯文的花体。有关 16 至 18 世纪近东与中东共同区域的比较研究有必要澄清这种关系。

在意大利罗马附近的那座建于 1000 年的巴西里安修道院格劳塔菲拉塔(Grottaferrata)留存的资料中发现,当颂歌诗歌在西方教会逐渐消失之后,东方还经历了一段繁荣时期,这一繁荣一直延续到 12 世纪。在那些创作卷轴式圣歌、卡侬及诗歌韵文(Stichera)的大师中,最重要的有圣·巴尔托罗马奥伊斯(St. Bartholomaeus)、克莱门斯(Clemens)、阿尔赛尼乌斯(Arsenius)、基尔曼诺斯(Germanus)、伊奥阿纳斯(Ioannes)、约瑟夫(Joseph)、潘克拉蒂乌斯(Pancratius)、普罗考皮乌斯(Proeopius)及索菲罗尼乌斯(Sophronius)。在大教堂的领导下,塔尔多(L·Tardo)将拜占庭时期颂歌的模式基本上未加更改地保留至今。在拜占庭礼拜仪式中,除卷轴式圣歌与卡侬之外还有早期赞美诗,这是基督教诗歌中最古老的形式。颂歌有表示其作用的特殊名称,其中穿插在正统颂歌之间最重要的几组为:赫伊帕考埃(Hypakoe)、卡塔巴西亚

(Katabasia)、卡蒂斯马(Kathisma)、康塔基奥(Kontakion)、奥伊考斯(Oikos)、特奥托基奥(Theotokio)、施陶罗特奥托基奥(Stauroth-cotokion)。早期赞美诗中最重要的一组为:诗歌韵文。原来它只是跟在诗篇中的诗节后诵唱的一些诗行,后来长度增加,在早晚的祈祷中经常运用到,它的作用及音乐结构与拉丁教会的交替圣歌非常相象。歌曲模式可以用它自己的旋律或者跟随着一个已在诗歌韵文中用过的旋律。长期以来音乐学研究一直把拜占庭音乐看作古希腊音乐的继续(译注:拜占廷音乐并非古希腊音乐的延续,而是以相当程度的东西模式为基础,即犹太人的、叙利亚人的模式,所构成的新传统——引自大陆音乐辞典拜占庭圣歌条目),并与此相应地将古希腊的音乐理论看作拜占庭音乐理论的基础。这一错误联想的原因在于许多研究古典音乐理论的理论家如G·帕许梅勒斯(Georgios Pachymeres 1242至大约1310年)、M·布吕埃尼奥斯(Manuel Bryennios约1320年)没有考虑拜占庭音乐的运用。他们习惯于暗示早在6世纪就已销声匿迹的古希腊音乐的重要性。学术界对此颇有看法。M·普赛路斯(1018至约1080年)致皇帝康士坦丁,莫诺玛赫乌斯(1042—1054年)有关音乐的信,便是这方面的最好见证。他的信首先有一个短小的、受柏拉图思想制约的,有关音乐不同种类及形式的序言,之后谈到,有关音乐的这一切都是崇高的、神秘的力量所赋于我们的。他论述了音乐神圣的力量,并在结束时谈及音乐及天文学的关系。他最后的结论是,"如今掌握我们精神的音乐,只是早期音乐的一种微弱的回声"。普赛路斯的信简值类似于一篇短小的音乐论文。当新伯拉图哲学的本质与古希腊最高法官戴奥尼夏的学说——即神圣的僧侣统治集团的基督教法律,在5与6世纪之交相吻合后,拜占庭音乐理论再没有过自我的发展。10世纪末,11世纪的希腊文艺复兴已临近拜占庭(译注:在此指现在的伊斯坦布尔),人们对古希腊的精神财富有了进一步的认识,但是大量论文均未提及拜占庭教会的产生及发展。

人们对此还不甚了解。这一情况大概可以这样解释，由于拜占庭的教会音乐属于礼拜仪式的一部分，所以不能成为美学设想的对象；再则，礼仪中的拜占庭音乐是由皇帝应允的，所以不能成为评论的话题。音乐评论所能涉及的，大概只有普通的世俗音乐，也就是普赛路斯和其他人可能谈及的音乐。拜占庭教会歌曲的写作技巧可以从乐理手稿(Papadiken)中获得，其中包括有关调式、记谱、节奏、强弱符号以及针对初学者练习的说明。这些书籍是破译拜占庭乐谱的主要源泉。从中也可看到，在漫长的拜占庭教会音乐时期，有关希腊音乐的知识完全没有在音乐学校中出现。这一划分拜占庭音乐实践与12世纪末希腊音乐理论的鸿沟越来越深。N·梅萨里特斯(Nicolos Mesarites)在一篇关于康士坦丁堡的耶稣、使徒、教堂的论文中指出了这一鸿沟，在这篇论文中我们得知，那时唱歌的基础课与音乐理论课是完全分开的，音乐理论课以推测的方式谈论古典理论，用词艰涩。所以我们至今对拜占庭音乐的开端仍了解不多。所有早期基督教作家都一致认为：音乐不应作为美学上的，而应当作为伦理方面的问题来对待。对于音乐的这种理解与希腊论述音乐的几位哲学家的思想有着密切联系，如毕达哥拉斯、恩贝多克利、柏拉图以及他们的学派——新毕达哥拉斯与新伯拉图学派；与希腊音乐理论家的观点也有着密切联系。在较为古老的有关拜占庭歌曲实践的文章中，应当提到所谓的《圣人礼节》(Hagiopolites)，它的作者曾抱怨调式(Echoi)只用数字表示，没有希腊语名称。显而易见，作者是努力想把原来简单的事实搞得复杂些。这样，便只有内行才能涉及这一科学领域。拜占庭音乐是以手写体的符号体系流传下来的。这些符号不是写成行或写在某条线的上方，这是它与拉丁文之间的一个重要区别。它是用手写体写在每一行歌词上方的符号。那些歌词一行接一行出现，不必考虑诗行结构。长期以来，对诗歌韵律的理解一直是错误的，这使得对于音乐节奏的解释也很困难。符号分为两组，一组用于节日时的圣经朗

诵，即埃克风符号(Ekphon)(译注：古代语言记谱法)；另一组作为歌曲的曲谱，即纽姆谱。古文字学认为，4 世纪末引进的埃克风符号是纽姆谱的前身。目前找到的纽姆谱是圣经手写体，供人们朗诵圣书及圣经选段时运用。埃克风符号的发展不仅促使纽姆谱的产生，而且它本身一直在福音书中以手写体的形式几乎无任何变化地延用至 13 世纪。从 14 世纪初它才开始变化，到 15 世纪末，已不被人们所认识。埃克风符号根据其形状判断来自希腊的韵律学符号，它由拜占庭的阿里斯托芬纳斯(Aristophanes 约公元 180 年前)创造。从其作用来看类似于叙利亚的重音符号体系，由胡策亚(J·Huzaja 公元 500 年)引进采用。这种符号分为四组：音符、时值，换气符号与朗诵符号。现将埃克风符号中最重要的摘录如下(古文手抄本 Leimon 38)：

简单符号		合成符号	
	Oxeia		Oxeiai
	Syrmatike		
	Barcia		Bareiai
	Kathiste		Kentemata
	Kremaste		
	Apostrophus		apeso exo
	Synemba		Apostrophoi
	Paraklitike		
	Teleia		Hypokrisis

拜占庭记谱符号的破译从刚开始便遇到很大障碍，因为用于不同记谱时期的相同符号具有不同的解释。弗莱舍尔(O·Fleisch-

er)早在他的纽姆谱研究(《晚期希腊纽姆谱》柏林 1904)第三册中,就对译谱问题有过重要的突破。但是这一成就为H·里曼的权威所慑服。弗莱舍尔的功绩在于他以科学的、完美的、精确的方法选出一本拜占庭乐理手稿,并将此作为他译谱理论的基础。对拜占庭乐谱第一次大规模的破译试验是由莱比锡音乐理论家H·里曼进行的(《10至15世纪拜占庭乐谱》,莱比锡 1909),他应用于旋律的节奏理论现在已经由于缺乏根据而被全盘否认。他对旋律线的翻译也是任意进行的,没有任何根据。对于古文字学方面的问题盖泽尔(U·Gaisser)、加斯陶埃(A·Gastoue)及蒂鲍特(J·Thibaut)又继续进行研究,蒂鲍特首先在许多论文中对拜占庭的记谱问题从各方面进行阐明,并提供大量资料。但他没有尝试将拜占庭乐谱译成五线谱。里曼在他发表的有关拜占庭记谱的著作中不仅缺乏古文字学方面的训练,而且对拜占庭理论家对于乐谱的说明也解释错了。他头脑中固有的音乐节奏观点造成他著作中的混乱。里曼的著作使拜占庭乐谱的研究工作遭受挫折。里曼不仅试图将所有的旋律都变为四拍子的模式,而且还错误解释调性,并根据其自由判断来复制音程跳越。弗莱舍尔已正确地复制旋律的框架,但里曼与他相反,将拜占庭理论家明确的乐谱说明抛置一边。通过与里曼的辩论,拜占庭乐谱的研究目前已进入决定性阶段。英国人蒂吕阿德(H·J·W·Tillyard)1911年在拜占庭杂志上揭开与里曼笔战的序幕,并在许多文章中指出里曼的误解,如他在音程符号及调性方面的疏忽。但是旋律线的节奏问题还有待于解决。奥地利人威勒茨(E·Wellesz)撰写了这方面最有价值的论文。他论文中的最初成果是以各种小型研究报告及文章阐述的。蒂吕阿德与威勒茨开始时曾不约而同地对一篇中晚时期的拜占庭乐谱手稿进行破译,其结果却完全一致(《拜占庭帝国的教会音乐》东方基督教 1916,《拜占庭乐谱破译》,出处同前,1918)。由此而奠定了整个研究基础。学者们对破译纽姆谱的意见尽管至今仍各有保留,但一致

认为它表示的是一种音程关系，每个音的每一步进行都由纽姆谱符号表示。新希腊音乐的改革者马德伊托斯(Chrysanthos von Madytos)认为，拜占庭的记谱以其符号表示每个音、音组及所有旋律。但是拜占庭与拉丁纽姆谱的比较，以及对许多乐理手稿的研究却无可争辩地表明，它是一种特殊的记谱方式，其符号一部分以绝对的音程值表示旋律的运动，另一部分以暗示的方法表示固定的乐句的缩略形式。威勒茨这时引起了众人注目，他发现各种音程只有一种音程符号，上行二度例外，它以六种符号表示。此外他还发现，表示二度的符号以相当复杂的方式与其它音程符号结合，破译这些符号比较困难。长期以来，研究工作面对这一堆相互似乎没有关系的符号一筹莫展。弗莱舍尔对此完全没有理会，里曼将其视为前后装饰音的附加符号，没有注意理论家已在乐谱解释中提到过其在节奏上的意义。破译的答案最后由威勒茨找到。他认为所谓的拜占庭中期记谱或圆形记谱是一种颇为聪明的记谱体系。它以最少量的符号表现尽可能丰富的音乐。拜占庭记谱法在歌曲中的运用十分明确，它不像古希腊记谱那样表明某根琴弦上产生的某个音，即某个固定的点，而是指出一个音通往另一个音的途径。它为每个音程，每个音都备有六种不同的演唱方式，这样可使节奏及音乐表现上所有的细微差别都得以表达。如果为每种上行及下行的音程都准备六个不同的符号，那么就会衍生大量符号，不便于记忆。现有简化方法如下：所有音程只用一个符号，只有上行二度有六种不同符号，它可以表示节奏上的细微变化。音乐表现上没有变化的音程进行将运用翻译的方法(如格里高里圣咏)，以当今记谱法中的一个八分音符再现这一进行。如果需要以不同的节奏唱出三度、四度或五度音程，那么在这个音程符号前方再加一个表现某种节奏的二度符号，这时二度符号本身已不再表现音程，只作为节奏符号。发现这一记谱原则是威勒茨的一大贡献。依据他的方法有可能对拜占庭手稿进行详细地、彻底地、完美地破译，并对其

旋律进行研究。当威勒茨与蒂吕阿德1922年取得通信联系时，蒂吕阿德已基本上脱离他的老师盖瑟尔(Dom H Gaisser)的调性理论；并且认识到，他也必须从H·里曼对于节奏的误解中解放出来。蒂吕阿德以非凡的洞察力转向调性问题，探索到“玛尔蒂里”(Martyien)的绝密所在，并通过长年不懈的，科学完美的研究，终于彻底解决这一问题。“玛尔蒂里”是一些置于旋律开头的符号，旋律的起始音，即表明绝对音高的符号，通过蒂吕阿德与威勒茨的合作，1931年在拜占庭音乐的研究上又迈出重要的一步：哥本哈根的赫格(C·Hoeg)一直在研究拜占庭音乐理论的问题，当他见到蒂吕阿德与威勒茨的论文后，便邀请这两位学者赴哥本哈根共同商榷。这次会晤促使三位拜占庭音乐专家达成协议，按照共同制定的计划继续从事研究。这样便成立了“拜占庭音乐大系”(Monumenta Musical Byzantinoe)国际联合学会。他们接受丹麦科学学会1993年在年会上提出的建议，将所有关于拜占庭帝国教会音乐的文物、原始资料及研究论文公开。以“拜占庭音乐大系”为标题发表真迹复制的手写体乐谱、五线谱翻译及其注解。同年，赫格、蒂吕阿德和威勒茨被丹麦科学协会定为指导。在此期间出版的“拜占庭音乐大系”是拜占庭音乐研究中最重要的论文。拜占庭记谱法的发展可分为三个时期：

一、埃克风或阅读符号(9—13世纪)

二、拜占庭纽姆谱

1. 早期拜占庭记谱(古拜占庭点撇记谱法、线形记谱法)(10至12世纪)

2. 中期拜占庭记谱(圣人礼节歌记谱法、圆形记谱法)(12至15世纪)

3. 晚期拜占庭记谱法(库库策记谱法)(Kukuzelisch)(圣人礼节及诗篇记谱法)(hagiopolitisch-psaltisch)(15至19世纪)

三、新希腊记谱(从19世纪初开始有手写体及印刷体。逝于

1816 年的克里特岛人格里高里和他的学生克尔夫斯坦托斯(chrvsantos)是拜占庭乐谱的改革者,乐谱从此开始脱离拜占庭传统)。(限于篇幅,本文的后半部分及谱例见音研所《音乐编译参考》6。)

原载《音乐编译参考》1995 年第 6 辑

下

Shanghai Conservatory of Music
History- Tradition Culture-Nation
Analysis-Research Thought-Concept

ISBN 7-80692-219-9

9 787806 922194 >

ISBN 7-80692-219-9/J.212
定价：66.00 元（上下册）